FILM

ANGELIKA WALLER (NRD)

Fot. G. Linke

• NR 14 (1217) • ROK XXVII • 2 KWIETNIA 1972 • CENA 3 ZŁ •

Miłego wypoczynku świątecznego życzy Czytelnikom

Redakcja

Tydzień w filmie

● W kwietniu wchodzą na nasze ekrany dwa polskie filmy fabularne: „Zaraza" Romana Załuskiego (7 kwietnia) i „Szerokiej drogi, kochanie" Andrzeja Piotrowskiego (18 kwietnia).

● W dniach 9 — 15 kwietnia odbędzie się w Warszawie Tydzień Filmów Angielskich. Przewiduje się, że na uroczystym pokazie inauguracyjnym wyświetlony zostanie film „Posłaniec" Josepha Loseya. Ponadto w programie imprezy znajdą się m. in. filmy: „Niedziela, przeklęta niedziela" Johna Schlesingera, „Dziewica i Cygan" Christophera Milesa, „Życie z rodzicami" Kennetha Loacha, „Makbet" Romana Polańskiego i „Mój chłopak" Kena Russella.

Z okazji Tygodnia przybędzie do Polski delegacja filmowców brytyjskich.

● Zakończony został ogólnopolski konkurs na scenariusz o tematyce morskiej, zorganizowany przez Morską Sekcję Filmową przy Ministerstwie Żeglugi. Jury postanowiło nie przyznawać pierwszych nagród — zarówno w kategorii filmu dokumentalno-oświatowego, jak i fabularnego. W kategorii filmu dokumentalno-oświatowego II nagrodę w wysokości 7 tysięcy złotych przyznano Bohdanowi Kosińskiemu; dwie trzecie nagrody po 5 tysięcy złotych otrzymali Irena Kamieńska i Andrzej Piekutowski oraz Ryszard Rall. Trzy czwarte nagrody po 4 tysiące złotych otrzymali: Edward Palczyński, Jan Riesser i Włodzimierz Kołodziejczyk oraz Mieczysław Adamek. W kategorii filmu fabularnego dwie drugie nagrody po 10 tysięcy złotych każda otrzymali: Eugeniusz Andrzej Daszkowski oraz Marian Kowalski. III nagrodę w wysokości 6 tysięcy złotych otrzymał Janusz Kidawa.

● Dwa dalsze województwa przystąpiły do akcji „Z filmem na ty", zorganizowanej przez Zarząd Główny ZMS. Celem tej akcji jest popularyzacja filmu o wysokich walorach ideowo-artystycznych. W pierwszej połowie marca odbyły się pokazy inaugurujące te akcje w województwie gdańskim i białostockim. W Sopocie na projekcji inauguracyjnej wyświetlono film „Uciec jak najbliżej", w Białymstoku — „Trąd" Andrzeja Trzosa-Rastawieckiego.

● Jubileusz pięćdziesięciolecia pracy w kinematografii obchodził Karol Marczak, autor wielu filmów zrealizowanych w Wytwórni Filmów Oświatowych w Łodzi.

Film polski na świecie

● W marcu odbył się XXVIII Międzynarodowy Festiwal Filmów Sportowych w Cortina d'Ampezzo (Włochy). Puchar Cortiny w dziale filmów telewizyjnych zdobył film polski „Autobus z napisem »Koniec«" reż. Mariusza Waltera, zrealizowany w Wytwórni Filmowej „Sportfilm" dla Telewizji Polskiej. W jury festiwalu zasiadał dyrektor „Sportfilmu", Wacław Soszyński.

● W Monte Carlo odbył się w marcu XII Międzynarodowy Festiwal Filmów Telewizyjnych. Złotą Nimfę zdobył film włoski „Leonardo da Vinci". Jedną z czterech równorzędnych drugich nagród — Srebrnych Nimf — otrzymał film polski „Przygody psa Cywila" reż. Krzysztofa Szmagiera.

● W dniach 10—19 kwietnia w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku odbędzie się Przegląd Filmów Polskich. Na przeglądzie tym pokażemy filmy: „Rękopis znaleziony w Saragossie" Wojciecha Hasa, „Chudy i inni" Henryka Kluby, „Żywot Mateusza" Witolda Leszczyńskiego, „Lokis" Janusza Majewskiego, „Brzezina" i „Krajobraz po bitwie" Andrzeja Wajdy, „Za ścianą" i „Życie rodzinne" Krzysztofa Zanussiego oraz „Trzecia część nocy" Andrzeja Żuławskiego.

● Na dni 15 — 22 kwietnia zapowiedziano Festiwal Filmów dla Dzieci w Wenecji. Polska zgłosiła filmy: „Papierowy ptak" Sławomira Idziaka i „Tu mieszka murzynek" Teresy Badzian.

● Na Przeglądzie Filmów Górskich w Wiedniu (15 — 30 kwietnia) pokażemy „Góry o zmierzchu" Krzysztofa Zanussiego.

Przyjazdy, wyjazdy

● Jak już pisaliśmy, w dniach 21 — 25 marca odbył się w Warszawie Przegląd Filmów Japońskich. Z tej okazji przybyła do Polski ośmioosobowa delegacja filmowców japońskich: szef delegacji — Shiro Kido, przewodniczący Japońskiego Stowarzyszenia Producentów Filmowych; aktorka Nana Ozaki, którą oglądaliśmy niedawno w filmie „Saga o dżudo"; Shigeru Okada, prezes wytwórni Toei Company; Masayoshi Endo, przedstawiciel firmy Toei w Paryżu; Yoshihiko Sugiyama, przedstawiciel departamentu zagranicznego firmy Toei; Hisanowi Hiranuma, przedstawiciel firmy Toho w Rzymie; M. Mizuno, dyrektor departamentu zagranicznego firmy Shochiku; oraz Takashi Nakamura, dyrektor Japan Film Center w Rzymie.

Goście japońscy spotkali się z polskimi dziennikarzami na konferencji prasowej (patrz — Tematy dnia), byli także obecni na pokazach filmów japońskich w kinie „Skarpa". Ponadto zwiedzili Warszawę i okolicę, wysłuchali koncertu chopinowskiego w Żelazowej Woli, zapoznali się także z najnowszymi filmami produkcji polskiej.

● W dniach 12—14 marca przebywał w Polsce Maurice Bessy, znany francuski krytyk i publicysta filmowy. Maurice Bessy, jeden z dyrektorów festiwalu w Cannes, dokonał wyboru filmów polskich, które mają zostać zaprezentowane w Cannes w maju bieżącego roku.

Delegacja filmowców japońskich na konferencji prasowej

Projekty i realizacje

● W zespole PRYZMAT zaakceptowano do realizacji scenariusz „Kariera Stanisława Marii R.". Stanisława Barei i Jacka Fedorowicza. Będzie to komedia w reżyserii Stanisława Barei.

Tematy dnia

JAPOŃSKIE BLASKI I CIENIE

Wśród filmowców, którzy odwiedzili Polskę z okazji Przeglądu Filmów Japońskich, był Shigeru Okada, prezes towarzystwa filmowego Toei Company. Pytamy go o sytuację w japońskim przemyśle filmowym.

— *W roku 1971 zrealizowano w Japonii 425 pełnometrażowych filmów fabularnych. Z tej liczby 180 pozycji wyprodukowały cztery wielkie towarzystwa filmowe — tak zwana „wielka czwórka": Nikkatsu, Shochiku, Toho i Toei. Pozostałe filmy powstały w małych, niezależnych towarzystwach produkcyjnych, których działa w Japonii około pięćdziesiąt. Wytwórnie niezależne specjalizują się najczęściej w określonych gatunkach filmowych; produkują wyłącznie filmy eksperymentalne albo wyłącznie pornograficzne.*

— Wymienił pan cztery wielkie towarzystwa filmowe. Ale jeszcze nie tak dawno mówiono o „wielkiej piątce"; jako piątą wytwórnię wymieniano firmę Daiei.

— *Wytwórnia Daiei zbankrutowała. Było to wydarzenie godne ubolewania. Daiei Company wyprodukowała wiele filmów wybitnych — na przykład takie arcydzieła, jak „Rashomon" Kurosawy czy „Ugetsu Monogatari" Mizoguchiego.*

— Jak doszło do bankructwa?

— *Zmieniła się obyczajowość japońskiej publiczności. Jeszcze kilkanaście lat temu kino stanowiło u nas najpopularniejszą formę spędzania wolnego czasu. Dziś przeciętny obywatel woli uprawiać turystykę lub sporty wodne. Wielu ogląda w domu telewizję. Dochody przemysłu filmowego maleją.*

Wszystkie wielkie wytwórnie skazane byłyby na zagładę, gdyby ograniczały swą działalność do produkowania filmów fabularnych. Toteż „wielka czwórka" broni się jak może. Dysponujemy rozbudowaną siecią kin, których wpływy stanowią znaczny procent naszych dochodów. Firma Daiei posiadała mniejszą ilość kin niż inne firmy dawnej „wielkiej piątki" i to był chyba główny powód jej bankructwa. Poza tym każda wielka wytwórnia filmowa kieruje najrozmaitszymi przedsiębiorstwami, także i tymi, które zaspokajają nowe zamiłowania publiczności. Tak na przykład moja macierzysta wytwórnia Toei utrzymuje własną sieć kręgielni, własne hotele w miejscowościach wypoczynkowych; posiadamy także wielkie domy towarowe oraz handlowe centrale importowo-eksportowe. Zyski tych przedsiębiorstw stanowią 50 procent wszystkich naszych wpływów. Jak pan widzi, produkowanie filmów nie jest już przedsięwzięciem tak dochodowym, jak niegdyś.

— A jak rozpowszechniają swe filmy towarzystwa niezależne?

— *Mogą powierzyć dystrybucję swego filmu jednemu z towarzystw należących do „wielkiej czwórki". Mogą także wyświetlać swój film w sieci kin studyjnych. Takich kin działa w Japonii dwadzieścia, z tego sześć — w samym Tokio.*

Shigeru Okada

— W ostatnich latach pojawiło się w Japonii pokolenie młodych utalentowanych reżyserów. Jak odbywa się w waszym kraju szkolenie młodych filmowców?

— *Nie mamy szkół filmowych. Młody człowiek, pragnący zostać reżyserem lub operatorem, zaczyna pracować w którejś z wielkich wytwórni filmowych. Tu stopniowo awansuje, wykonując kolejno coraz to bardziej odpowiedzialne zawody. Trzeba przeciętnie dziesięciu lat, by młody adept sztuki filmowej został „wyzwolony".*

— Wiele mówiono ostatnio o wideokasetach i o rewolucji, którą mają spowodować w przemyśle filmowym. Czy w Japonii rozpoczęto już seryjną produkcję kaset oraz urządzeń, służących do ich odtwarzania?

— *Tak, jednakże krąg odbiorców jest wciąż jeszcze niewielki. Urządzenia te są drogie i nie w pełni doskonałe. Głównymi odbiorcami urządzeń kasetowych są na razie hotele, pensjonaty. Poszczególne wytwórnie już teraz produkują pewną ilość filmów — najczęściej pornograficznych — przeznaczonych do rozpowszechniania poprzez wideokasety. Nasza wytwórnia wyprodukowała w roku ubiegłym czterdzieści takich filmów.*

— Kiedy, pana zdaniem, wideokasety staną się dostępne dla prywatnego odbiorcy?

— *Nie prędzej niż za 4 — 5 lat.*

Rozmawiał: **ski**

KAMIZARDZI

Nieczęsto omawiamy w tej rubryce filmy historyczne, zwłaszcza czerpiące wątki i postacie z odległych epok. Od czasu pojawienia się szerokiego ekranu, film historyczny stał się głównie widowiskiem kostiumowym, romansem, anegdotą; tylko niekiedy efektowny kostium kryje autentyczny dramat i wiedzę o przeszłości, a jeszcze rzadziej — aktualną historiozoficzną refleksję. Jeżeli jednak francuski „nowofalowy" reżyser René Allio, świetny scenograf i twórca znakomitego studium psychologicznego „Starsza pani bez godności" (1965), sięgnął do historii i spróbował sił w obcym sobie i swemu pokoleniu realizatorskiemu gatunku — to nie po to, by kapitulować przed popularnym kinem. Istotnie, Allio wybrał temat „nietypowy"; nawet obiegowa literatura historyczna poświęciła mu niewiele kart.

Jest rok 1685. Ludwik XIV odwołuje Edykt Nantejski, przyznający hugonotom tolerancję religijną, zresztą ograniczoną. Protestanci mają się wyrzec swego kultu, ich kościoły są palone. W Sewennach, na południowo-wschodniej krawędzi Masywu Centralnego opadającej stromo ku dolinie Rodanu, ludność protestancka odmawia uznania papieskiej prawdy; zaczyna stawiać opór i w roku 1702 dochodzi do powstania. Sewenny stają się terenem zaciętych walk, angażujących coraz liczniejsze oddziały wojsk królewskich. Polowanie na herezję zamienia się w polowanie na ludzi. Niektórzy uciekają do Szwajcarii, a opór większości i walka powstańców przedłużają się, budzą podziw; wojna w Sewennach trwa prawie trzy lata. Buntownicy zyskują miano kamizardów — od białych, chłopskich koszul, które noszą.

Film opowiada historię grupki kamizardów dowodzonej przez Gedeona Laporte (Jacques Debary). Akcję wypełniają ich kolejne wypady przeciwko miejscowym notablom, reprezentantom władzy świeckiej i kościelnej; kamizardzi umiejętnie wykorzystują właściwości górzystego, zalesionego terenu, urządzają przemyślne zasadzki, biorą zakładników, zjawiają się i znikają jak duchy, staczają krwawe potyczki, nie stronią nawet od regularnych bitew. Rebelianci umieją się maskować, czasem odgrywają komedię prawowierności, pośród plebsu czują się, jak ryba w wodzie. Kolejne akcje przedzielają epizody w kryjówkach buntowników — krótkie momenty wytchnienia, które dają bohaterom poczucie swobody, spokoju, niezależności — tego, co jest celem ich walki. I właśnie w chwili, gdy wydaje się, że zagrożenie minęło, zostają okrążeni w jednej z dolin...

Wśród wielu wątków przewija się historia Jacquesa Combassou (Rufus), który rusza w góry, by przyłączyć się do kamizardów. Jednym zaś z tych, którzy chcą za wszelką cenę złamać ducha oporu „bożych szaleńców" jest kapitan Poul (Gabriel Gascon); gnębiciel i bawidamek przekonuje się, że znacznie łatwiej odnosić zwycięstwa w sypialniach miejscowych dam niż w pobliskich górach. Zawodowy oficer nie może pojąć, w jaki sposób banda prostaków potrafi kpić sobie z zasad taktyki i strategii.

Szaleńcy boży

Rufus

Dramaturgia filmu oparta jest na następstwie trzech motywów: ucisku, rewolty, represji. Obraz społeczności usiłującej zachować swe wierzenia religijne nabiera w toku akcji coraz to nowych znaczeń. Dla prześladowanych religia jest nie tylko przejawem kultu, ale zasadniczym składnikiem obyczaju, kultury, życia — więcej: własnej tożsamości. Żeby zaś ujarzmić czy skolonizować lud, trzeba zniszczyć jego kulturę, pozbawić go tożsamości; lud — jak to pokazuje Allio — mając ubogie zaplecze materialne, tym głębiej przywiązany jest do własnych tradycji spirytualistycznych. W ten sposób bunt kamizardów jest nie tylko przejawem walki klasowej, ale także wyzwoleńczej; nabiera charakteru radykalnego, jako swoiste preludium rewolucji francuskiej, która w niecałe sto lat później zagwarantowała wszystkim wolność religii i sumienia.

Niemal wszyscy recenzenci zwracają uwagę, że dzięki takiemu potraktowaniu historii Allio zdołał pokazać genezę i taktykę wszystkich późniejszych ruchów partyzanckich, które rozwijają się nieprzerwanie do dziś. Film Allio *„jest w mniejszym stopniu celebracją epiki niż krytycznym odczytaniem historii; jest syntezą uwzględniającą złożoność i dialektykę pokazanych wydarzeń* — pisze Michel Capdenac. — *A przede wszystkim to hołd złożony walce ludzi prześladowanych, tych z roku 1702 i wszystkich czasów; to lekcja, którą warto przemyśleć"*.

Całemu utworowi patronuje duch Bertolta Brechta, pod którego znakiem Allio wystartował tak świetnie w „Starszej pani bez godności".

Z.P.

„Les Camisards", film produkcji francuskiej, reż. René Allio

głosy i głosy

PLAN I WIZJA

Czy Ministerstwo Kultury i Sztuki może być **„eksponentem polityki kulturalnej państwa"?** — pyta Krzysztof Teodor Toeplitz (KULTURA, nr 12/72 — **„Ministerstwo Planu i Wizji"**). Autor myli się wprawdzie, utrzymując, że w okresie międzywojennym podobny resort nie istniał w Polsce (istniał krótki czas u progu drugiej niepodległości, ze znanym poetą Miriamem na czele), przekonująco jednak dowodzi, że funkcji takiego eksponenta dzisiejszy aparat ministerialny **„nie jest w stanie spełnić"**. Toeplitz stawia więc drugie pytanie: **„jakie funkcje aparat ten spełnia, a jakie spełniać powinien?"**.

Zatrzymamy się nad drugim członem pytania. W odpowiedzi bowiem autor postuluje **„przemodelowanie obecnego ministerstwa, które na dobrą sprawę powinno stać się MINISTERSTWEM PLANU I WIZJI KULTURALNEJ"**. Winien to być resort **„pracujący dla jutra i pojutrza"**. Jednakże **„spełnienie tej roli jest niemożliwe, jeżeli nie zdobędziemy się w zakresie kultury na opracowanie wszechstronnej prognozy rozwojowej, sięgającej nie roku 1980 (...) lecz co najmniej do roku 2020, to znaczy na 50 lat naprzód"**. Zdaniem autora Ministerstwo Kultury mogłoby być instytucją czuwającą **„nad całością realizacji naszego planu rewolucji kulturalnej"**.

Redakcja KULTURY wyraziła na zakończenie uzasadnioną nadzieję, że „ważny temat funkcji Ministerstwa Kultury wywoła żywszą dyskusję".

POLSKIE PREMIERY MARCOWE

Pierwszą był debiut Janusza Zaorskiego „Uciec jak najbliżej". Przyjęty dość przychylnie jako film o młodych, zrealizowany przez młodych; pochwalony za respektowanie realiów, uważną obserwację i unikalne dydaktyki.

Bardziej krytyczne stanowisko zajął Krzysztof Mętrak (KULTURA, nr 12/72): **„Światek może i nieźle podpatrzony, ale bez żadnej idei porządkującej", „film rachityczny, któremu raz po raz trzeba by aplikować sztuczne oddychanie"**. Ale — jak pisze — **„broniłbym się przed jego potępieniem"**. I dalej: **„Są w nim bowiem miejsca prowokujące do obrony i to nawet zdecydowanej. Jest nastroik, świetnie ujęty akt erotyczny, znakomity epizod Krzysztofa Kowalewskiego; jest trochę obserwacji »Polski B«, jakaś młodzieńcza nostalgia i poczucie humoru. Film Zaorskiego stanowi zatem bliźniacze odbicie zjawiska, które w młodej literaturze nazwano »małym realizmem« (...) Jeśli Zaorski swego bohatera, biegnącego (tak odczytuję metaforę scen końcowych) do samego siebie, potrafi wyposażyć w jakieś wnętrze, uzyska natychmiast efekty. Skolimowskiemu — na którego się powołuje — w »Barierze« jednak o coś chodziło. Namawiam Zaorskiego, żeby to »coś« sobie przemyślał"**.

Druga premiera — „Brylanty pani Zuzy" Pawła Komorowskiego — jest ekranizacją polskiej powieści kryminalnej „Spadkobiercy pani Zuzy", podobno bestsellera. Film nie wzbudził entuzjazmu krytyki, choć przez niektórych zaliczony został do kategorii utworów, które **„na pewno znajdą swego widza"**.

JESZCZE O KONFRONTACJACH

Cytowanemu na tym miejscu w ubiegłym tygodniu Zygmuntowi Kałużyńskiemu replikuje KTT (ŻYCIE WARSZAWY, dodatek „Życie i nowoczesność", nr 96), broniąc Konfrontacji przed zarzutem **„niedemokratyczności"**. Chodzi mu o tę grupę widzów, **„którzy stanowią rodzaj »przewodników opinii«". „Nie są oni może — czytamy — tak przywiązani do kina jak Kałużyński czy inni specjaliści, ale nieco bardziej niż widz całkiem masowy, który zadowala się repertuarem bieżącym (...) Czy znaczy to, że z tej grupy widzów należy rezygnować? Albo ją lekceważyć?"**.

Sam zaś Kałużyński bieżącą recenzję w POLITYCE (nr 12/72) zakończył post scriptum: **„W związku z pretensjami, zgłoszonymi przeze mnie w tej rubryce wobec ostatnich »Konfrontacji«, zasłyszałem, jakoby „Polityka" żądała likwidacji tej imprezy, co nie odpowiada prawdzie, bo nasze postulaty szły jedynie w kierunku uporządkowania repertuaru oraz rozszerzenia klienteli(...)"**. Dobrze, że autor skomentował swój artykuł, którego sformułowania wzbudziły podejrzenia o zamysły likwidatorskie.

KAPPA

CROMWELL

MICHAŁ KOMAR

W starannie skomponowanym zamęcie bitwy pod Edgehill, w kłębowisku ciał, kamera wyszukuje pojedyncze twarze: na nich przecież, a nie na opasłych twarzach sztabowców odmalować się może ból, strach i nienawiść; to one mają przydać życia martwej ideologii filmu. Sposób przekazu jest treścią: choć ostrza pik miękko wchodzą w wywatowane brzuchy statystów, a krew leje się wcale obfitym strumieniem — twarze pozostają nieznaczące. To tylko składniki starannie skomponowanego i nieznośnie konwencjonalnego obrazu bitwy, która mogła się toczyć równie dobrze pod Edgehill, jak i w każdym innym miejscu, w każdym innym kraju. Niszczycielski konwencjonalizm „Cromwella" ma źródła daleko głębsze niż niepqradność myślowa autora zdjęć.

Historia — sugerują twórcy filmu — ma sens o tyle tylko, o ile jest celowa. Ponieważ Oliver Cromwell zwyciężył, a jego zwycięstwo legło u podstaw istnienia nowoczesnego parlamentaryzmu brytyjskiego, potęgi Anglii, a przede wszystkim — potęgi angielskiej burżuazji, tedy całe życie bohatera daje się streścić w ciągu logicznie po sobie następujących działań, usprawiedliwionych osiągniętym celem; historię zaś wielkiej wojny domowej można zredukować do mitycznego schematu walki Dobra ze Złem. Dobrem jest to wszystko, co Cromwell czyni, gdyż — jak to potwierdzą napisy końcowe — Lord Protektor uczynił z Anglii wielkie mocarstwo. Tak więc otrzymaliśmy monolityczny obraz wodza, który zawsze marzył o tym, by rządzić mocno, ale sprawiedliwie, miał wystarczająco dużo siły, by swe marzenia przeobrazić w ciało, oddzielając przy okazji parę głów od ciał, które mu na drodze stanęły. Historia przyznała mu rację, a stąd całe jego życie **musi** być sensowną całością.

Pedantyczny historyk mógłby zarzucić twórcom „Cromwella" parę niedokładności. Otóż wojna domowa nie była bynajmniej starciem rozgoryczonego ludu z wyelegantowanymi paniczami. Duch rewolucji burżuazyjnej władał miastami portowymi i ośrodkami włókienniczymi. Ośrodki katedralne stanęły po stronie króla. Nadto Cromwell nie był aż tak, jak to sugerują twórcy filmu, zapalonym republikaninem. Wreszcie ośmieszany nieustannie książe Rupert nie był zapalczywym idiotą: zdolny taktyk, inteligentny żeglarz, zrewolucjonizował metody walki w Anglii; jego przykładowi zawdzięczała cromwellowska „armia nowego typu" swą siłę i operatywność.

Można, oczywiście powiedzieć, że dyskusja o faktach jest bezsensowna, gdyż historia jest domeną wyłącznie interpretacji, a nie wiary w nieskalany, wiarygodny obraz przeszłości. Tym bardziej że każde dzieło sztuki traktuje historię jako sposób rozumienia współczesności: zatem film przedstawia swoistą wizję losów jednostki i dziejów społeczeństwa — bez wdawania się w drobiazgowe, faktograficzne dyrdymały. Oto natchniony Słowem Bożym Oliver Cromwell z nienawiścią spogląda na panujące wokół bezprawie: chłopi są dręczeni przez chciwych lordów; wre walka między kościołami; parlament przeżywa zasadniczy kryzys; król dąży do zdobycia władzy absolutnej. Momentem przełomowym w zarysowanej przez film opowieści jest chwila wkroczenia króla i jego gwardzistów do gmachu Izby: prawo zostało podeptane, jedynym wyjściem okazuje się wojna domowa. Z jednej strony uprzejmy i szykowny król - gentleman, anglikanie i wykpiwani katolicy. Z drugiej — brutalny i zadzierżysty Cromwell i purytanie, natchnieni i ubodzy. Jedni bronią korony, drudzy głoszą hasło oprominienionej Prawdą Bożą wolności.

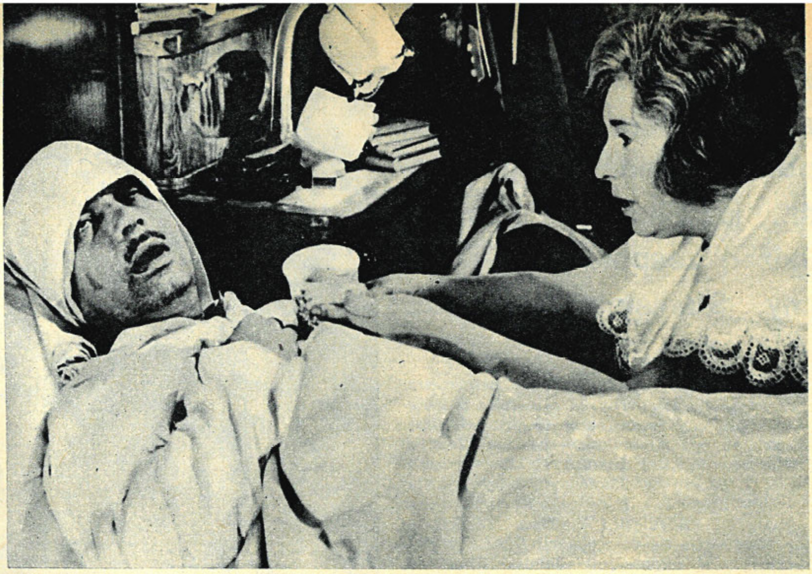
Hasło wolności jest wszakże niekonkretne i — jak twierdzą twórcy filmu — nieuchronnie prowadzi do anarchii. Tu wkracza Cromwell i przy wsparciu swej wiernej armii depcze prawa rozdyskutowanego parlamentu. Tak rzeczywiście było. Ale ponieważ dzieło sztuki nie rości praw do tego, by być wykładem historii ... więc trudno zgodzić się z wizją łamania wolności w imię wolności jeszcze większej; trudno akceptować mit męża opatrznościowego, który rękami dobranych, wiernych żandarmów niesie wolność i dostatek. Ta rewolucja, jak każda zresztą, była starciem autentycznych przekonań religijnych, sprzecznych interesów politycznych i ekonomicznych, złożonym splotem ludzkich namiętności. Na tym tle wyrasta pozbawiona cienia choćby tragizmu postać bohatera tytułowego: jego namiętności są udane, jego słowa są pustą retoryką, bo nie mają nic wspólnego z pulsującą, żywą historią społeczną.

I jeszcze jedno. Stereotyp fabuły „Cromwella" znalazł się w zasadniczej sprzeczności ze środkami technicznymi, zastosowanymi przy realizacji filmu. Wielki, wielki jak świat, ekran i stereofonia uniemożliwiają monolityczny odbiór obrazu. Jeśli z prawej strony ekranu umiera człowiek, a jego krzyk właśnie z prawej strony dobiega, wiąże się ze śmiercią i bólem, jeśli z lewej strony, w tym samym czasie, ktoś przemawia, głosząc istotne racje śmierci tego z prawej — to widz automatycznie dokonuje selekcji, wyróżnia motyw, któremu będzie mógł przydać szczególne znaczenie.

A mało jest wątków do wyboru w tym filmie. W ogóle nie ma wyboru w wizji głoszącej chwałę rządów mocnych, ale niekiedy sprawiedliwych.

„Cromwell" (Wielka Brytania), reż. Ken Hughes

Retoryka i stereotypy



Krotochwile i karykatury

Pół serio—całkiem żartem

Nie ma na to rady: lubimy kryminały. Jeżeli mówimy, że ich nie lubimy, nie zawsze jest to zgodne z prawdą, lecz podyktowane fałszywym snobizmem. Fascynacja opowieścią kryminalną to zjawisko tak masowe, że ciągle jest i długo jeszcze będzie wdzięcznym tematem studiów i badań psychologów i socjologów. Karol Čapek, świetny prozaik i dramaturg czeski był zdania, że pociąg do kryminałów obiektywizuje — oprócz utajonych zbrodniczych popędów — również naszą namiętną potrzebę sprawiedliwości, ujawnia więc w nas samych nie tylko ukrytych przestępców, lecz także ukrytych kapłanów Temidy. Niewielki esej pt. „Holmesjada" na temat opowieści detektywistycznych, napisany przez Čapka we właściwym mu „pół żartem, całkiem serio" stylu, pozostał do dziś najbardziej celnym i syntetycznym traktatem o upodobaniach do historii kryminalnych, chociaż narosła tymczasem bogata literatura fachowa.

W konwencji „pół serio — całkiem żartem" zbudowany został film „Zaloty pięknego dragona", określony w czeskim podtytule jako krwawy wodewil. Nieczęsto oglądamy kryminał pokazany na wesoło. Bo jakże tak! Istnieją przecież normatywy wyznaczające ramy konwencjonalnego zachowania się. Wiadomo, że w kościele nie wolno gwizdać, ergo — czynności dochodzeniowe wykonywane przez oficera policji dla ujawnienia sprawcy rabunkowego mordu, to sprawa superpoważna, a wszelkie chichy-śmichy na ten temat są niczym innym, jak gorszącym przejawem moralnego zwyrodnienia i braku szacunku dla organów ścigania. Wszystkie prawie oglądane przez nas „kobry" robione były według takich właśnie kanonów: „na poważnie", ba — „na ponuro". Inaczej nie mogło być, tak się zdawało.

Jiři Marek i Jiři Sequens wykazali, że jednak może być inaczej. Wystarczy, by charakterystyki osobowe niektórych postaci napisane były nie w oparciu o sztywny szablon kazionnego weryzmu, który szeleści papierem policyjnych protokołów, lecz ujęte w wielkim zbliżeniu, pozwalającym dostrzec ich psychologiczne wnętrze. Rzeczywistość, obserwowana przez szkło powiększające, daje obraz inny, daje prawdę wzbogaconą o szczegóły ukazane w wymiarach hipertroficznych, a więc w bezpośrednim odbiorze — karykaturalnych.

Czy komisarz Zdychynec, jego żona i córka, porucznik Machaček i jego gospodyni nie stali się ludźmi psychologicznie bardziej autentycznymi — dzięki temu, że twórcy filmu pozwolili nam spojrzeć na te postacie w intymnym zbliżeniu, przez szkło powiększające? W miejsce ponurego widowiska — bo czymże innym jest pokaz ścigania i ujęcia sprawcy zbrodni — otrzymaliśmy krotochwilną burleskę. Oczywiście sprawca mordu zostaje ujęty, tego wymaga schemat kryminału. Ale w tym filmie nie mord jest sprawą główną, lecz śmiech — do samego końca seansu i jeszcze potem.

ZDZISŁAW HOFFMAN

„Zaloty pięknego dragona" (Czechosłowacja), reż. Jiři Sequens

---

KAZIMIERZ ŻÓRAWSKI

MIŁOŚĆ ŚMIERĆ I STO TYSIĘCY DOLARÓW

Jest w „Złotej wdówce" francuskiego reżysera i scenarzysty Michela Audiarda wszystko, co potrzebne, by zabawa była znakomita: piękne kobiety fascynujące widzów swymi wdziękami, wspaniali panowie władający po mistrzowsku tak pięścią i bronią palną, jak i miłosnymi komplementami. Jest wielka miłość ukazana w jej erotycznym aspekcie, są kosztowne samochody mknące po autostradach Riwiery, a następnie rozbijające się z hukiem o przydrożne drzewa. W „Złotej wdówce" trup ściele się gęsto, przy czym ofiarami są częściej ludzie przypadkowi niż ci, których „powinno się" wyeliminować z gry. Jest także intryga i perypetie, prowadzące ku celowi, który stanowi suma stu tysięcy dolarów. Wreszcie aktorzy: Michèle Mercier w roli „złotej wdówki", jej uroczy małżonek, rzeźbiarz, grany przez Claude Richa, a także Jacques Dufilho i przezabawny Sim. By lista była pełna, dodać jeszcze należy makabryczny humor, absurd, „mruganie do publiczności" („Jeśli zabijesz jeszcze jednego księdza — mówi Sycylijczyk do stale trafiającego nie w tego, kogo trzeba Sima — film nie otrzyma dorocznej nagrody katolickiej"), a wreszcie pojawiający się niekiedy nastrój, przypominający sławny film amerykański „Czyste szaleństwo".

Mimo ogromnej ilości przeróżnych atrakcji, film Audiarda nuży i nie bawi tak, jakby tego należało oczekiwać. Bogactwo pomysłów, które miało być pozytywem tej zwariowanej farsy, stało się niestety jej słabością. Wiadomo bowiem, że mieszanina wielu stylistyk tworzy dzieła bezstylowe, że sztuka wymaga jednorodności formalnej, a jeśli niekiedy miesza się różne formy wypowiedzi, to zabieg ten musi mieć swe głębsze uzasadnienie. Oglądając zaś „Złotą wdówkę" odnosi się wrażenie obcowania z czymś tanim i płaskim.

Tanie i płaskie

Brak także temu filmowi realizacyjnego rozmachu, choćby takiego, jaki cechuje komedie z udziałem Louisa de Funèsa. Współczesna komedia filmowa, by stać się filmem kategorii „A", musi mieć rozmach — czy to aktorski, czy realizacyjny. Kameralność „Złotej wdówki" jest rzeczą wtórną, a nie efektem zamierzonym. Wtórną, bowiem wynikającą ze słabości fabularnej.

I tak oto dochodzimy do zarzutu najpoważniejszego. Film Audiarda zbudowany jest na schemacie na poły kryminalnej czarnej komedii, której wątek winien trzymać widza, jeśli nie w stanie emocjonalnego napięcia, to przynajmniej w nieświadomości następujących po sobie komplikacji. Niestety, „Złota wdówka" tocząc się powoli od gagu do gagu, daje widzowi zbyt dużo wolnego czasu na swobodne wymyślanie dalszych komplikacji fabularnych.

„Złota wdówka" (Francja), reż. Michel Audiard

Niedawno rozpoczęły działalność nowe zespoły filmowe. Kolejna reorganizacja zmierza do tego, by twórcy przejęli pełną odpowiedzialność za powstające filmy. Prezentowaliśmy już SILESIĘ kierowaną przez Kazimierza Kutza. Dziś o zespole TOR mówi jego kierownik artystyczny, Stanisław Różewicz.

Miejsce na ziem

NOWE 2 ZESPOŁY

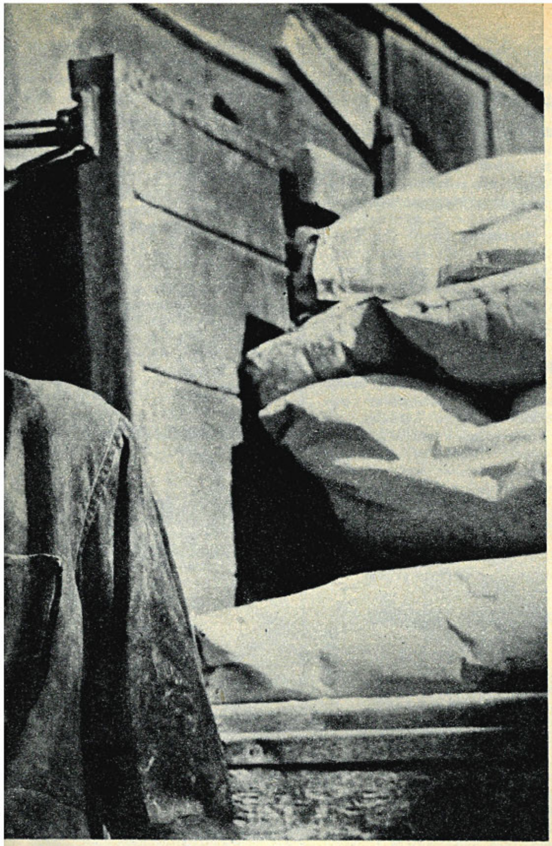
Prowadzenie zespołu nie jest dla mnie czymś nowym, robiłem to przez pewien czas; zrezygnowałem w 1968 roku, kiedy przeprowadzano reorganizację. Zdawałem sobie wtedy sprawę, że nowy system, przekształcający zespoły w biura scenariuszowe, odbierający im wpływ na produkcję filmu, będzie miał więcej wad niż zalet. Praktyka potwierdziła te obawy, które dzieliło wielu ludzi w środowisku. Jeśli teraz zdecydowałem się przyjąć funkcję kierownika zespołu, to dlatego, że w ramach nowej struktury widzę więcej realnych możliwości dla produkcji filmów dobrych i potrzebnych. I dlatego również, że czuję się zobowiązany wobec tych, którzy wyrazili chęć współpracy ze mną. Członkowie naszego zespołu są ludźmi stosunkowo młodymi. Znam ich ze szkoły, w której przez wiele lat prowadziłem zajęcia, byłem opiekunem ich debiutów, znam ich z codziennych kontaktów. Dobraliśmy się chyba na zasadzie wzajemnego zaufania. Kierowanie zespołem jest swoistym sprzężeniem zwrotnym; mam nadzieję, że moja praca na coś im się przyda, jestem pewien, że sam coś wyniosę ze współpracy z nimi.

Zespół nie jest zbyt liczny; także dlatego, że patrzymy dosyć trzeźwo na nasze możliwości produkcyjne. Jeśli przyjęliśmy reżysera do zespołu, jesteśmy moralnie zobowiązani zapewnić mu pracę, co w obecnej sytuacji, kiedy produkcja rozwija się słabo, może nie być łatwe. Trzeba zapewnić sprawną ekipę, przyzwoite warunki techniczne. Dwóch reżyserów naszego zespołu czeka na pełnometrażowy debiut fabularny. W tym roku zadebiutuje Antoni Krauze, autor filmów telewizyjnych, m. in. „Monidła" — po nim Wojciech Marczewski, który zrealizował kilka interesujących filmów w „Czołówce". Troje pozostałych — dokumentalistka Irena Kamieńska oraz Krzysztof Rogulski i Wojciech Wójcik — przygotowuje się do realizacji filmów telewizyjnych. W zespole jest Janusz Majewski, Krzysztof Zanussi i Edward Żebrowski. To reżyserzy o ukształtowanych osobowościach, świadomi tego, o czym chcieliby mówić, sami piszący dla siebie scenariusze. Łączą nas nie tylko więzy formalne, „zespołowe" — lecz przede wszystkim wspólne zainteresowania, które można by określić jako moralno-ideowe, chęć podejmowania problemów istotnych dla człowieka i współczesnego świata, mówienie o tych problemach w sposób otwarty. Reżyserzy i ich filmy określą program zespołu.

Czy będziemy realizować komedie, filmy sensacyjne, seriale telewizyjne? Tak — jeśli znajdziemy dobry materiał czy ciekawy pomysł i zainteresowanego nim reżysera. Nie chcemy stosować praktyki „chomikowania" scenariuszy i szukania dla nich reżyserów-wykonawców; ani chodzenia od reżysera do reżysera z propozycjami w rodzaju: „a może by pan to szybko strzelił?...".

Mimo iż zainteresowania reżyserów naszego zespołu kierują ich raczej w stronę filmów „niekomercjalnych", zależy nam na tym, żeby

„Świadectwo urodzenia" reż. Stanisława Różewicza



Stanisława Różewicz

TOR

nasze filmy były szeroko oglądane; po to je przecież robimy. Staramy się szukać tematów ciekawych, o nie „pozorowanych" konfliktach. Film powinien przynosić społeczeństwu przede wszystkim pewne wartości moralne, niewymierne w złotówkach; nie oznacza to jednak, że mamy prawo lekkomyślnie gospodarować powierzonymi nam pieniędzmi. Trzeba starać się te wszystkie wymagania pogodzić. Zrozumienie pewnych konieczności przychodzi zwykle po latach pracy w tym zawodzie, młodzi reżyserzy naszego zespołu chyba jednak już dziś są ich świadomi.

Utworzenie nowych zespołów, zapewnienie im wpływu na proces produkcji, przyznanie reżyserom prawa doboru ludzi, z którymi chcą współpracować, ułatwi pracę reżyserom mającym coś do powiedzenia, pomoże młodym wykorzystać pełniej swoje możliwości, stworzy dodatkową szansę dla filmu.

Nowa struktura organizacyjna nie jest jednak uniwersalnym lekarstwem na wszystko; podobnie jak poprzednio, o jakości filmów decydować będzie talent twórców, ich świadomość artystyczna i społeczna. Talentów nie stworzą żadne struktury organizacyjne, tak jak konkretnej, trudnej, codziennej pracy nie zastąpią żadne deklaracje. Powiedzmy też sobie szczerze, że będą w dalszym ciągu ukazywać się również filmy słabe i niedobre. Miejmy tylko nadzieję, że tych słabych filmów będzie teraz mniej. Nie spodziewamy się złotego wieku bez konfliktów; nieuniknione są spięcia w samych zespołach, w radzie zespołów, między twórcami a administracją. Ważne jest jednak, że nastąpiła jakaś zmiana; kino jest organizmem w ciągłym rozwoju, a stagnacja oznacza upadek.

Notowała: BOŻENA JANICKA

zapiski krytyczne

● CZARNA KOMEDIA ● BALLADA I REALIZM ● WSZYSTKO SPLĄTANE ● DAWNE WAMPY – LEPSZE ●

PONIEDZIAŁEK

Robert Altman. Jego zdjęcie: niemłody, łysawy, brodaty, o twarzy jowialnej i drwiącej. Altman należy do amerykańskiego „nowego kina", jak je na wzór europejski nazywano. Był pisarzem, zanim został reżyserem. Za film „M.A.S.H" (Mobile Army Surgical Hospital) zdobył Grand Prix w Cannes przed trzema laty. Nie widziałem tego filmu. Jest to burleska. Akcja rozgrywa się podczas wojny koreańskiej. Ale nie polityka zajmuje tu Altmana, tylko żywot amerykańskich lekarzy w przyfrontowym szpitalu, obraz cywilów i „ciurów".

Miałem natomiast okazję zobaczyć nowy film reżysera, western „McCabe and Mrs Miller", z Julie Christie i Warrenem Beatty w głównych rolach. Altman nie jest chyba wielkim talentem i nie szuka nowych dróg. Zdradza skłonności komediowe także tu. Tym razem to komedia czarna, trochę wisielcza ballada. Niestety, za bardzo przypomina „Bonnie i Clyde" Penna. Co tu jest jednak godnego uwagi, to krytyka westernu.

Rzecz dzieje się w okresie pionierskim. Na Dalekim Zachodzie powstaje nowa osada gdzieś w górach. Jest brzydka, mieszkańcy ubodzy i nędzni. Zjawia się niejaki McCabe i zakłada knajpę oraz burdel. Interes prosperuje. Zjawia się następnie pani Miller i wchodzi w spółkę z McCabem, obejmując — doświadczona prostytutka — kierownictwo burdelu. Interes prosperuje jeszcze lepiej. Lecz oto przedstawiciele wielkiego przemysłu chcą założyć kopalnie na terenach przynależnych McCabemu. Kiedy stawia opór, nasłani przez przemysłowców mordercy zabijają go.

To jest ballada — powtarzam, ale wiele w niej realizmu. Brud, ubóstwo, absolutny brak urody. Znakomity jest Beatty w roli McCabe, drobny kupiec, małomiasteczkowy elegant. Do niedźwiedziego futra nosi melonik. Zaaferowany, sympatyczny, wiecznie pokasłujący. Boi się morderców, ten w tradycji westernowej zwykle bohaterski lub przynajmniej przebiegły pionier. Ucieka i kryje się po kątach. Wybija ich wreszcie niemal przypadkiem, lecz sam głupio ginie. Jest tu także kowboj, prawdziwy, westernowy, ale napadnięty przez złoczyńców, kapituluje, upokarza się, w krytycznej chwili nie zdąża dobyć pistoletu. Przebija tu świat, do którego nie przywykliśmy w westernie, co daje filmowi Altmana miejsce wśród innych krytycznych pozycji „nowego kina" amerykańskiego.

ŚRODA

„Mickey One" Arthura Penna. Stosunkowo wczesny film reżysera. Został zrobiony w roku 1964, po „Cudotwórczyni". Czy powstał pod wpływem ówczesnych tendencji kina europejskiego? Nic w nim nie jest jasne, intryga splątana, postacie tajemnicze. Zarazem owa niby wizja senna nie ma dostatecznego stopnia umowności, szczególnego realizmu, który przyszedł w sztuce europejskiej po nadrealizmie. Pewien młody człowiek, gwiazda estrady, będący „własnością" gangu, wpada z gangiem w konflikt i ucieka, bojąc się zemsty. Strach przed prześladowcami staje się jego obsesją, pędzi go coraz dalej, chociaż nikt go nie goni i chyba w ogóle nie było po co uciekać. Ta historyjka, dosyć w końcu prawdopodobna i prosta, mogłaby być opowiedziana zwyczajnym językiem. Co czuje się przez cały czas i co podważa celowość dziwnej narracji.

PIĄTEK

Kiedy niedawno oglądałem w TV „Sceny z życia Holly Golightly" według „Śniadania u Tiffany'ego" Trumana Capote'a (adaptacja Stanisław Dygat, reżyseria Kazimierz Kutz, w tytułowej roli Kalina Jędrusik), pomyślałem sobie, że jednak dawne wampy były lepsze. Np. Teda Bara. Widziałem ją znów po latach. „Kobieta fatalna", którą grała, miała, mimo że film był dość marny, przecież cechy diabelskie. Może dlatego, iż wczesny artysta naiwny (Frank Powell) i aktorka nie cieniowali postaci i nie zmiękczali: cały zły urok, na jaki było ich stać, włożyli w tę kobietę. „Wamp" Tedy Bary miał też coś z prymitywnej poezji, z jej strachów i chimer. Nic z tego w Holly, zwłaszcza na ekranie telewizyjnym. Poczciwa dziewczeczka, przedwojenne duże dziecko, w którym wszyscy się kochają, za którym tęsknią, przez które cierpią. Takiej Holly nikt dziś już w ten sposób nie potrafiłby przeżyć. A nasza miała w dodatku jakieś rysy dziewiętnastowieczne, rysy Małgorzaty Gautier, bohaterki „Damy Kameliowej" Dumasa-syna.

ALEKSANDER JACKIEWICZ

Mówi

Wasilij Szukszin

Wasilij Szukszin, pisarz, reżyser i aktor w jednej osobie, zakończył realizację komedii „Piecyki-sklepiki", w której opowiada o przeżyciach Iwana Rastorgujewa, kołchoźnika z dalekiego Ałtaju, jadącego wraz z żoną na urlop nad Morze Czarne. Rastorgujew poznaje w podróży Siergieja Fiodorowicza, profesora z Moskwy, znawcę wiejskiego folkloru, i zostaje zaproszony do jego domu.

— *Te sceny należą do najważniejszych w mym filmie* — mówi Szukszin (zdjęcie 1) — *Profesor przywozi do Moskwy kołchoźnika i jego żonę także po to, by rozczulić krewnych i znajomych swą nieoczekiwaną gościnnością, mającą wszelkie cechy dobroczynności. Głównie chodzi mu jednak o konfrontację postaw ludzi ze skrajnie odmiennych środowisk, bowiem — świadomie czy mimo woli — przeciwstawia wieś miastu. Sam zresztą ma o życiu współczesnej wsi dość mgliste pojęcie, widząc je raczej w ciemnych barwach. Tymczasem nasz bohater od razu wyczuwa w synu profesora, swym rówieśniku i imienniku, człowieka wrażliwego i rozumnego, choć profesor wyśmiewa jego brodę i ekstrawaganckie maniery, podobnie jak i jego młodych przyjaciół, poetów, plastyków, muzyków. Oszołomiony nawałem wrażeń, Rastorgujew instynktownie domyśla się, że otwarta, aktywna postawa młodych wobec życia jest więcej warta niż ostentacyjne deklaracje profesora o jego oddaniu i szacunku dla pradawnych wiejskich obyczajów.*

W części naszej literatury, a także w dziennikarstwie, rozplenił się termin: „dieriewienszczik" (specjalista od spraw wsi). Słowo tak szkaradne, jak samo pojęcie. Niemniej uważa się powszechnie, że wspomniany „dieriewienszczik" doskonale orientuje się we wszelkich problemach wiejskich i o nich wyłącznie pisze. Pod żadnym pozorem nie chciałbym być zaliczony do grona tych „wąskich specjalistów". Czy zresztą słyszał ktoś o literatach-specjalistach, na przykład, od kolejnictwa, automobilizmu czy handlu?

Bohaterami moich filmów i książek bywają często ludzie imigrujący ze wsi do miast; bynajmniej jednak nie dlatego, że uważam ich za lepszych, bardziej wartościowych. Po prostu tych ludzi dobrze znam, wydaje mi się, że potrafię dość wyraziście określić ich psychikę, obyczaje. Nie przeszkadza mi to widzieć ich wad, podobnie jak — zalet „zacnych mieszczuchów".

Premiery...

„Portret upadłego dziecka"

Taki tytuł nosi nowy film Jerry Schatzberga, który w pewien sposób nawiązuje do formuły artystycznej „Klute" (zob. „Filmy, o których się mówi", nr 2 z br.). Bohaterką jest tym razem luksusowa modelka Lou. Dziewczyna — choć piękna i powszechnie podziwiana — nie jest szczęśliwa. Uraz seksualny z dzieciństwa uniemożliwia jej pełne poznanie miłości.

Kulminacyjny moment filmu to spotkanie Lou z człowiekiem, którego chciałaby pokochać. Mężczyzna usiłuje jej pomóc: proponuje, by nagrała na taśmę magnetofonową wszystkie swoje myśli i wspomnienia. Ma nadzieję, że powtórne przesłuchania tych zwierzeń pozwoli Lou zapomnieć o dręczących ją obsesjach. Niestety metoda ta zawodzi. Mężczyzna odchodzi, a dziewczyna pozostaje wraz ze swymi urojeniami, bez nadziei na wyrwanie się z ich kręgu.

Reżyser opowiada tę historię sugestywnie, przeplatając przeszłość z teraźniejszością. Na równych prawach istnieją tu sen i rzeczywistość. Metoda ta, służąca do uchwycenia portretu bohaterki, jest właściwie próbą odtworzenia procesu narastającego obłędu.

„Znakomita interpretacja Faye Dunaway (zdjęcie 2) czyni tę rolę fascynującą — pisze Louis Chauvet w „Le Figaro" — Wirtuozeria aktorki narasta z każdą minutą. Oryginalna forma »Portretu« pozwala zapomnieć o trudnej do ukrycia banalności scenariusza, ale bez Faye Dunaway film byłby nie do wytrzymania".

„Staruszkowie — rozbójnicy" i „Dżentelmeni sukcesów"

to tytuły dwóch nowych komedii, które ukazały się ostatnio na ekranach radzieckich. Pierwszą reżyserował Eldar Riazanow, a główną rolę odtwarza popularny komik Jurij Nikulin. Reżyserem drugiej jest Aleksander Sieryj, a głównych bohaterów grają niemniej popularni aktorzy — Ewgienij Leonow i Gieorgij Wicin.

Recenzent „Prawdy", pozytywnie na ogół oceniając oba utwory, pisze: **„Oczywiście, wytykać autorom naciągnięte i nieżyciowe konflikty może tylko ktoś zupełnie pozbawiony poczucia humoru. Tym bardziej, że niektóre paradoksalne epizody, stworzone fantazją filmowców, pomagają tym uważniej dostrzec sens zjawisk, które wszyscy jednomyślnie kwalifikujemy jako negatywne". A jednocześnie filmy „bez natrętnej dydaktyki, wesoło i lekko roztaczają przed nami przepiękny wewnętrzny świat prostego człowieka pracy".**

Kto, co, gdzie?

PARYŻ. Louis Malle zamierza nakręcić film w Chinach, na wzór zrealizowanej przed kilku laty „Kalkuty". Reżyser chce włączyć do filmu wywiady z Mao Tse-tungiem i innymi przywódcami chińskimi.

MOSKWA. Aleksander Stolper jest wierny prozie Konstantego Simonowa. Przenosi na ekran kolejny utwór pisarza, „Czwarty", podejmujący temat odpowiedzialności każdego człowieka za losy świata i ludzkości.

LONDYN. Alec Guinness wystąpi w roli Hitlera w filmie o ostatnich dniach życia wodza III Rzeszy. Autorem scenariusza i reżyserem jest Wolfgang Reinhardt, syn znakomitego Maxa Reinhardta.

SOFIA. Para reżyserów — Irina Aktaczewa i Christo Piskow — rozpoczęła zdjęcia do filmu „Taka pieśń", którego akcja rozgrywa się w środowisku młodzieży bezpośrednio po wyzwoleniu Bułgarii.

HOLLYWOOD. Ann-Margret (zdjęcie 5) i John Wayne objęli główne role w westernie Burta Kennedy'ego „Rabusie pociągów". Będzie to historia bandy napadającej na pociągi w Arizonie.

PARYŻ. W nowym filmie François Truffauta „Dziewczyna piękna jak ja" główne role grają Bernardette Lafont i Claude Brasseur. Akcja rozgrywa się w więzieniu, do którego przybywa młoda kobieta-socjolog prowadząca badania nad przestępczością młodzieży. Truffaut chce utrzymać film w stylu „czarnej komedii".

PRAGA. „Próba zabójstwa" — to tytuł filmu realizowanego przez Jiřigo Sequensa; akcja rozgrywa się w jednym ze szpitali praskich. W głównych rolach występują: Karel Höger, Jana Brejchova (zdjęcie 4) i Josef Abrham.

Ciekawostki

Czarny wampir-Bracula

W amerykańskiej produkcji filmowej przeznaczonej dla publiczności murzyńskiej pojawiły się „hororry", których bohaterem jest niejaki Bracula — czarnoskóry wampir, będący odpowiednikiem klasycznego Draculi. Reklama zapewnia, że wobec straszliwych krwawych czynów nowego monstrum, dawny Dracula jest „c... *najwyżej Babą-Jagą, straszącą niegrzeczne białe dzieci".*

Kronika

Nowy regulamin w Wenecji

Gian Luigi Rondi, nowy dyrekt[or] festiwalu w Wenecji, który — jak pa[mię]tamy — zorganizował w zeszły[m] roku imprezę w rekordowo krótki[m] czasie, mimo protestów i bojkotu p[o]stępowych włoskich środowisk art[y]stycznych, ogłosił ostatnio swój pr[o]jekt zmian regulaminowych. Otóż k[o]lejny XXXIII festiwal wenecki (

1 *Aktywna postawa*
Natalia Biełochwostikowa i Wasilij Szukszin

2 *Wirtuozeria aktorki*
Faye Dunaway

3 *Atmosfera zabaw*
Sophia Loren

sierpnia — 3 września) ma być według nowej koncepcji przeglądem filmów autorskich, a nie — jak dotychczas — imprezą przedstawiającą dorobek poszczególnych kinematografii narodowych.

— Istnieje kino autorów i kino producentów — mówi Rondi. — *Kino autorów należy popierać, podczas gdy kino producentów rozwija się doskonale bez czyjejkolwiek pomocy.*

W dalszym ciągu więc nie będzie w Wenecji nagród oficjalnych, jedynie dyplomy uczestnictwa, które otrzymają twórcy wszystkich wyświetlanych pozycji. Program festiwalu ma się składać z dwóch części: w sekcji „Młoda Wenecja" zostaną pokazane filmy młodych reżyserów, wybrane przez poszczególne kinematografie w porozumieniu z organizatorami; w sekcji międzynarodowej będą wyświetlane tytuły wytypowane przez krytyków z różnych krajów. Decydujący głos przypadł zatem krytyce, co jest faktem bez precedensu w historii festiwali filmowych. Rondi podkreśla zresztą, że mówiąc o kinie autorskim ma na myśli nie tylko realizatorów i scenarzystów, ale także krytyków, którzy prowadzą w imieniu widzów dialog z twórcami.

Program oficjalny tegorocznego festiwalu ma być uzupełniony pełną retrospektywą filmów Chaplina, który przygotowuje na tę okazję nową wersję dźwiękową „Brzdąca". Przewiduje się również przegląd historyczny jugosłowiańskiego filmu krótkiego oraz pokazy najciekawszych włoskich utworów fabularnych.

4 *Szpitalna intryga*
Jana Brejchova i Jaroslav Marvan

Obyczaje

Słodkie życie i „Number One"

Policja włoska wykryła nową aferę związaną z handlem narkotykami: głównym ośrodkiem tego procederu ma być luksusowy nocny lokal „Number One", chętnie uczęszczany przez rzymski świat filmowy. Prócz kilku producentów, zamieszanych w tę aferę, prasa włoska wymienia nazwiska aktorów Helmuta Bergera oraz Philippe'a Leroy i jego żony, podkreślając, że kulisy sprawy są jakby „wyjęte z filmu Felliniego »Słodkie życie«".

Na planie

„Człowiek z La Manczy"

Sophia Loren (zdjęcie 3) i Peter O'Toole grają główne role w filmowej wersji musicalu „Człowiek z La Manczy", który reżyseruje Arthur Hiller („Love Story"). Zdjęcia są kręcone w rzymskich ateliers Dinocitta. Sophia Loren odtwarza dwie postacie: oberżystkę Aldonsę i Dulcyneę, ukochaną Don Kichota, zaś Peter O'Toole — samego Cervantesa i Don Kichota.

— W „Człowieku z La Manczy" **mam wiele partii śpiewanych** — mówi Sophia Loren — **a tak się złożyło, że natura nie obdarzyła mnie pięknym głosem. Daleko mi do Renaty Tebaldi. Urodziłam się jednak w Neapolu i od najwcześniejszego dzieciństwa przywykłam do atmosfery zabaw, do pieśni i tańców. Mój nauczyciel, Vittorio De Sica, mówi zawsze, że jeżeli w sercu człowieka nie ma muzyki, to jest on zdolny do najgorszego. Staram się więc godnie reprezentować neapolitańskie tradycje.**

Aktorka musi w tym filmie często zmieniać kostiumy, ale i style gry, przechodzić z jednej konwencji do drugiej. Jej Aldonsa — prosta dziewczyna o grubiańskich manierach — przeobraża się raz po raz w subtelną, marzycielską Dulcyneę. Cały zresztą film Hillera, którego przewodnim bohaterem jest Cervantes, składa się na przemian ze scen realnych i nierzeczywistych.

Jeden z dziennikarzy zapytał Sophię Loren o najbliższe plany.

5 *Czupurna banda*
Ann-Margret

— Zagram wkrótce Annę Kareninę, to już zdecydowane — odparła aktorka. — **Mam także wielką ochotę na rolę Katiuszy Masłowej ze „Zmartwychwstania" Tołstoja.**

Projekty

Polański kręci film autorski

Najnowszy film Romana Polańskiego „Makbet", który wszedł niedawno na ekrany w USA i zachodniej Europie, ma być pokazany poza konkursem na festiwalu w Cannes. Reżyser zapowiada już następny film, którego scenariusz powstaje przy udziale jego stałego współpracownika, Gérarda Bracha. Tytuł i obsada aktorska nie zostały jeszcze ustalone. Polański chce zaangażować aktorów z różnych krajów. Największą trudność sprawia mu znalezienie głównej bohaterki.

— *Będzie to* — mówi reżyser — *Amerykanka, Angielka lub Szwedka w wieku szesnastu lat. Poszukuję dziewczyny niezwykłej, urzekającej. Film jest kameralny, akcja rozgrywa się współcześnie, nie są więc potrzebne ani dekoracje, ani kostiumy.*

„Don Kichot" i obietnice Wellesa

Wszystko wskazuje na to, że Orson Welles doprowadzi wreszcie do pomyślnego końca realizację „Don Kichota", rozpoczętą przed wielu laty. Obecnie twórca pracuje w Paryżu nad montażem filmu, który jesienią ma być zaprezentowany widzom. Nie wszyscy jednak wierzą w ten nowy termin ukończenia „Don Kichota"; na ich ironiczne pytania Welles odpowiada, że chętnie przedłużyłby jeszcze swe twórcze obcowanie z rycerzem o smutnym obliczu. Jeanne Moreau, zapytana o dzieło Wellesa, powiedziała: *„Największy zarzut, jaki Welles stawia Cervantesowi jest ten, że opisał śmierć Don Kichota. A przecież bohater ten zawsze żyje wśród nas".*

Możliwe, że jeszcze jeden film Wellesa ukaże się na ekranach pod koniec tego roku: „Podwodna flota", której realizację rozpoczęto w Jugosławii przed kilku laty. Główną rolę gra Laurence Harvey.

czytaliśmy

DWA GRZYBY W BARSZCZ

Nakładem Wydawnictwa Literackiego w Krakowie ukazała się bardzo nietypowa książeczka, napisana przez Władysława Leśniewskiego i poświęcona filmowi. Jest to zbiór felietonów publikowanych w latach 1959—1966 w „Życiu Literackim".

Nietypowość książeczki polega na osobliwym, poetyckim stylu rozważań o filmach, które przewinęły się wtedy przez polskie ekrany (m. in. „Tam, gdzie rosną poziomki", „Czterysta batów", „Moderato cantabile", „8½", „Nieśmiertelna", „Naga wyspa" itp.). Film jest prozą, a nie poezją życia — wbrew całej mitologii; zwłaszcza film współczesny, wierny rzeczywistości, otwarty na życie i jego problemy. Odnosi się wrażenie, że silnie zmetaforyzowany język Leśniewskiego, nabrzmiały emocjami, kunsztowny i wyrafinowany, nie bardzo pasuje do problemów, które ma opisać i wyjaśniać.

Jeszcze broni się jakoś esej wstępny („Znaki mitu") — o tym, jak człowiek w miarę rozwoju cywilizacji odchodził od Arkadii i jak owo miejsce szczęśliwości zmieniało swój wygląd pod pędzlami mistrzów różnych epok, aby znaleźć się także przed obiektywem kamery (tylko w jakiej formie?). Znacznie gorzej, bo pretensjonalnie, wyglądają wstępne próby opisu treści filmów, przed właściwymi analizami. Zwłaszcza tam, gdzie autor stara się własnymi słowami stworzyć czytelnikowi jakiś ekwiwalent wrażeń doznawanych podczas oglądania filmu. O dziele Bergmana pisze np. „Prolog, c z y ś c i e c snu lękowego: ulice puste prowadzące do nikąd, złowroga perkusja, czas bez czasu, ktoś o twarzy wypranej z rysów, niespodziewana krew, płynąca rynsztokiem, skrzyp karawanu w gęstej ciszy, widok własnej śmierci(...) Egzaminator jak sztylet" (s. 36).

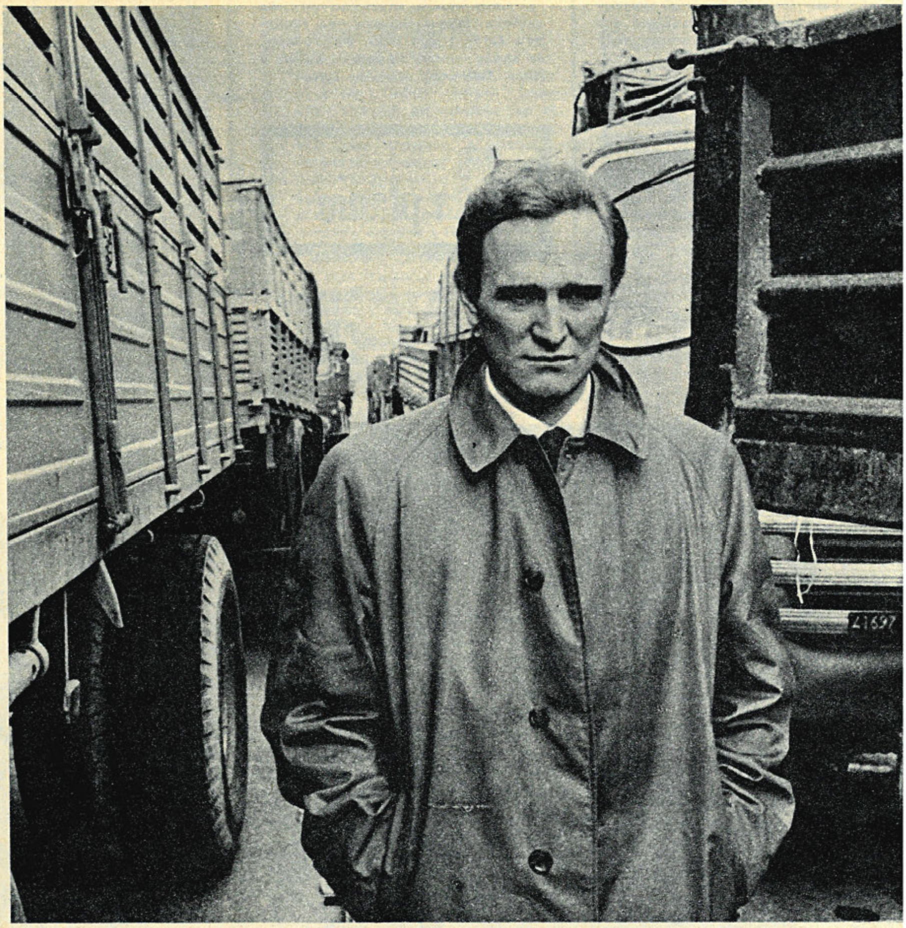
Potwierdza się stara zasada Lessinga o nieprzekraczalności podziałów pomiędzy sztukami. Emocji jednej nie można w pełni wyrazić środkami wyrazu drugiej sztuki, tak jak nie można słowami opowiedzieć muzyki Mozarta, wygrać na fortepianie obrazów Tycjana albo namalować „Pana Tadeusza". Każdy taki zabieg grozi bowiem uproszczeniami, deformacją i może ośmieszyć pierwowzór artystyczny lub adaptatora.

Chyba że się chce traktować film jako pretekst dla własnej twórczości artystycznej. W końcu można. Rekordowy bieg Teresy Sukniewicz na 100 metrów przez płotki może być przedmiotem poetyckiego natchnienia, może nim być także i film. Ale zwróćmy uwagę, że Bohdan Zadura swego wiersza nie drukuje w „Przeglądzie Sportowym" tylko w „Kulturze", co oznacza, że adresowany on jest do innego kręgu odbiorców, aniżeli kibice. Skoro u Leśniewskiego film stał się pretekstem do tworzenia poezji, należałoby sądzić, że książeczka adresowana była przede wszystkim do miłośników poezji, a nie kina. Zważywszy jednak, że zleceniodawca („Życie Literackie") żądał od autora respektowania interesów miłośników kina, którzy — w co nie należy wątpić — znacznie przewyższają liczebnie miłośników poezji, czytających krakowski tygodnik literacki, Leśniewski musiał zaopatrywać swoje felietony we wstawki analityczno-krytyczne czy informacyjne.

Niestety, do syntezy nie doszło. Chyba dlatego, że myślenie poetyckie i sprawozdawczo-krytyczne są po prostu wzajemnie sprzeczne. Co jedno w sposób racjonalny odsłania, to drugie, mgławicowością słowa — zasłania. W efekcie nie jest to ani tomik poezji, ani książka krytyczna.

CZESŁAW DONDZIŁŁO

Władysław Leśniewski: „Odejście Arkadii". Wydawnictwo Literackie, Kraków 1971. Str. 137. Cena 10 zł.



Świat wokół nas
„Czerwona pustynia" reż. Michelangelo Antonioniego

ZAMIAST PODRĘCZNIKA

FILM JAKO INFORMACJA

Film wszedł do programów szkolnych, uznany został za część naszego wykształcenia, naszej kultury, za naturalną część naszego życia. Ale czym jest film w naszym życiu: rozrywką, sztuką, sfilmowaną literaturą, informacją, instrumentem wychowania, wszystkim naraz? Te pytania zadają sobie właśnie dziś uczniowie, wychowawcy, i ciągle na nowo, wszyscy miłośnicy kina. W serii felietonów, pisanych z myślą o nowych kręgach dojrzałych widzów, przypominamy zwięźle o najważniejszych funkcjach kina w dzisiejszym świecie.

Żyjemy w świecie nieustannie atakowanym informacją. Informacje uzyskujemy aktywnie, ale częściej przyjmujemy je w sposób bierny. Zdobywanie informacji, sprawne ich gromadzenie, szybkie przekazywanie, zapewnienie skuteczności oddziaływania przekazu — to dziś główny problem wszystkich społeczności cywilizowanych.

Film jest jednym z wielu środków przekazu informacji. Są szybsze, bardziej uniwersalne, łatwiej dostępne. Jeśli mimo wszystko film zajmuje miejsce uprzywilejowane w stosunku do prasy, radia czy telewizji — to wskutek bogactwa i różnorodności środków oddziaływania. Film informuje bowiem nie tylko wtedy, gdy jest to jego pierwszym, bezpośrednim zadaniem. A również i w takich wypadkach nie ogranicza się do informowania.

Istnieje cała grupa filmów, powstały specjalne gatunki: film oświatowy, popularnonaukowy, film o sztuce — których głównym zadaniem jest przekaz informacji. Od najprostszych, których rezultat moglibyśmy łatwo ująć w słowa, po bardziej złożone i subtelne; o tych byłoby już trudniej opowiadać. Im bardziej film odchodzi od pokazywania i dokumentowania w stronę fikcyjnych opowieści, tym bardziej różnicują i komplikują się jego funkcje informacyjne. W służbę najbardziej fantastycznych historii zostaje wprzęgnięta realna rzeczywistość, która nie przestaje znaczyć tego, czym jest w otaczającym nas świecie. Nie przestaje tym samym informować.

O filmie mówi się często, że zwyciężył czas i pokonał przestrzeń. Pokazuje to, co było nie znane, bo zbyt odległe: egzotyczne pejzaże, dalekie miasta, dno morza i drugą stronę Księżyca. Ale także i to, co było zbyt bliskie, by zatrzymać naszą uwagę: drgający mięsień twarzy, nagły ruch ręki, narodziny łzy. I tę stronę przedmiotu, procesu, zjawiska, która nie objawia się nigdy w potocznym doświadczeniu. W latach dwudziestych, kiedy film z niezwykłą dynamiką i prężnością ujawniał własne, coraz to nowe możliwości, jego twórcy pasjonowali się odkrywaniem świata na nowo; świata, który ujawniła kamera. Nowa technika informowała o tym, co ludzkie i pozaludzkie. Zdjęcia zwolnione i przyśpieszone pokazały inne zjawiska, inne rytmy. Kąty i punkty widzenia odkrywały nową urodę przedmiotu, jego nieoczekiwane psychologiczne znaczenie. Zdjęcia pędzącego pociągu, wykonane przez operatora znajdującego się w dole wykopanym pod torami, to przykład może dziwaczny, ale nieodosobniony i nie oznaczający kresu możliwości.

Film wydobył pierwiastek nieznanego w znanym; w doświadczeniu codziennym przydał nową perspektywę takim sprawom, jak miłość, śmierć, cierpienie czy wojna, których nie jesteśmy w stanie obserwować, gdy je przeżywamy. Film wyposażył nas w możliwość zajęcia nowego stanowiska w stosunku do rzeczywistości, społeczeństwa, całego zasobu możliwej do zdobycia informacji; jest to stanowisko obserwatora. Widzimy wtedy ostrzej i dokładniej, gdyż nie uczestniczymy w tym, co oglądamy. Oceniamy bardziej obiektywnie i precyzyjnie, gdyż nie jesteśmy zaangażowani. Przeżywamy w ten szczególny sposób, jaki jest przywilejem widowiska filmowego: bezinteresownie i estetycznie, bez poczucia zagrożenia naszej własnej integralności.

Sfera zjawisk, o których film może informować, jest nieograniczona. Wzrasta wraz z ludzką wiedzą i doświadczeniem. Oko kamery niejednokrotnie wyprzedza wzrok człowieka w śledzeniu zjawisk przyrody, w badaniu zjawisk Kosmosu, w dziedzinach trudno dostępnych bezpośredniemu ludzkiemu oglądowi. Ale i tam, gdzie człowiek sięgał wzrokiem, możliwość upowszechnienia jego doświadczenia dzięki filmowi jest wielką społeczną szansą. W miarę upływu czasu, świat, w którym żyjemy, staje się wprawdzie coraz bardziej dostępny i bliski, dostrzegany w wielu planach i w rozmaity sposób, ale przecież ciągle jeszcze poznanie go przekracza ramy jednostkowych możliwości. Tymczasem bez podróżowania — z pomocą filmu zwiedzamy świat, odrywamy się od ziemi, przenosimy na górskie szczyty i zstępujemy w ocean. Uwięzieni w czasie — cofamy się w przeszłość i wybiegamy w przyszłość. Skrępowani własną sytuacją w świecie, swoim statusem społecznym, zawodowym i towarzyskim — udajemy się do pracowni uczonych, gabinetów polityków, podpatrujemy trud artysty, uczestniczymy w zawodach sportowych, w balach i rozrywkach.

Nie zdajemy sobie nawet sprawy, w jakim stopniu nasza wizja świata jest współtworzona przez obraz filmowy. Udział filmu w kształtowaniu naszej świadomości, w doświadczeniach naszego potocznego życia stał się bowiem czymś tak powszechnym, że nawet tego nie dostrzegamy. Przed przeszło trzydziestu laty wybitny historyk sztuki, Erwin Panofsky, pisał: „Czy nam się podoba, czy nie, właśnie kino — wyraźniej niż jakikolwiek inny czynnik kształtuje opinie, smak, język, zachowanie i nawet fizyczny wygląd publiczności, obejmującej ponad 60 procent mieszkańców ziemi". Wprawdzie dziś film dzieli tę rolę z innymi środkami przekazu, ale zdołał zintensyfikować i wzbogacić swoje dotychczasowe sposoby oddziaływania. Często opuszcza teraz świat zmysłowych — uchwytnych doświadczeń — na rzecz nowych zadań informacyjnych. Próbuje coraz lepiej i pełniej przekazać nam doznania psychiczne człowieka, jego niepowtarzalną indywidualność, jednostkowy charakter doświadczenia. A więc film informuje nie tylko o świecie wokół nas: także o tym, który nosimy w sobie.

ALICJA HELMAN

Świat, który nosimy w sobie
„Ballada o żołnierzu" reż. Grigorij Czuchraja

Doroczny Festiwal Jugosłowiańskich Filmów Krótkometrażowych i Dokumentalnych to swoiste pole doświadczalne i odskocznia dla kinematografii fabularnej tego kraju. Jakie zapowiedzi kryją w sobie konkursowe filmy? Jakie trudności pokonują twórcy?

Kat przywiązuje skazańca do drzewa, wyjmuje zapałki, podpala stos. Bucha płomień. Nieszczęśnik, w przeczuciu niechybnej zagłady, składa ręce do modlitwy: błaga niebiosa o deszcz. Modlitwa zostaje wysłuchana: spadają pierwsze krople, potem deszcz przechodzi w ulewę. Skazaniec, początkowo uszczęśliwiony, po chwili stoi już po pas w wodzie, wreszcie znika pod nią całkowicie.

Siła animacji
„Kotka"

Wyobraźnia i ostrość spojrzenia

Na sali huragan braw. Ta króciutka „Modlitwa" Radivoja Gvozdanovića trwa minutę i jest dowodem, że jugosłowiańskie filmy animowane, znane w świecie głównie dzięki „szkole zagrzebskiej", nadal potrafią bawić publiczność i skłaniać ją do zadumy. O ich wysokim poziomie świadczą wszystkie niemal pozycje przedstawione w konkursie belgradzkim. Spierano się wprawdzie czy na przykład „Kotka" Zlatko Boureka, brawurowo zrealizowana pod niewątpliwym wpływem plastyki „Żółtej łodzi podwodnej", zasługuje na najwyższe pochwały, czy słusznie pewne filmy zakwalifikowano do konkursu, innym przyznając jedynie miejsce w sekcji informacyjnej — ale nie zmienia to faktu, że Jugosłowianie wciąż jeszcze dysponują grupą utalentowanych, nie wyczerpanych w pomysłach realizatorów kreskówek.

Na belgradzkim festiwalu najciekawsze jednak są wciąż filmy dokumentalne i te krótkometrażówki fabularne, które czerpią inspirację ze zdobyczy dokumentu. Ich autorzy wierzą, iż film szczerze, bez obłudy odsłaniający skomplikowane warstwy dzisiejszej rzeczywistości — służy ludziom, że jest wartością niejako podwójną: ma cenę manifestacji artystycznej oraz wypowiedzi politycznej.

Odnosi się wrażenie, że kinematografia jugosłowiańska stanowi swoisty system naczyń połączonych. Czyste dokumenty trudno nieraz odróżnić od filmów inscenizowanych, które świadczą o drobiazgowej znajomości problemu, trafnie uogólniają pewne spostrzeżenia, znakomicie korzystają z instrumentów kina dokumentalnego. Nazwiska tych samych realizatorów można spotkać w czołówkach filmów fabularnych i dokumentalnych; podobne problemy żywią ich twórczość długo- i krótkometrażową.

To przenikanie się gatunków, tak odmienne od doświadczeń naszego filmu, legło u podstaw wielu osiągnięć współczesnej kinematografii jugosłowiańskiej. Najciekawsze ich wartości zdają się wyrastać z dwóch tendencji: szacunku dla własnej, narodowej tradycji, starej chłopskiej kultury, oraz z zaangażowania w aktualną problematykę społeczną, i — w pewnym sensie — z „permanentnej rewolucyjności" młodego pokolenia realizatorów. Właśnie film „Trwająca rewolucja" Jovana Jovanovića był niewątpliwym bohaterem belgradzkich spotkań, choć pozostał bohaterem... anonimowym. Komisja cenzorów nie zezwoliła bowiem na projekcję, widząc zbyt rażące kontrowersje w przedstawieniu drogi życiowej starych zasłużonych rewolucjonistów, w skontrastowaniu ich młodości z dzisiejszą egzystencją w społeczeństwie, budującym socjalizm, ale nie wolnym od silnych wpływów mieszczańskich. Nie znalazły też drogi na ekrany trzy inne filmy, wśród nich utwór Želimira Žilnika, który na ubiegłorocznym festiwalu należał do autorów z największą pasją atakujących ujemne zjawiska jugosłowiańskiej rzeczywistości. Jovanović i Žilnik, choć pozbawieni możliwości konfrontacji z widownią, bronili swych praw na spotkaniach festiwalowych.

ELŻBIETA SMOLEŃ-WASILEWSKA

Korespondencja własna z Belgradu

Ale i bez nich nie brakowało filmów zaangażowanych w sprawy dzisiejsze, nacechowanych wnikliwą i ostrą obserwacją. Głośny autor „Kajdanek", Krsto Papić, przedstawił dokument „Specjalne pociągi" — o emigracji zarobkowej do Niemiec Zachodnich. Podpatrując ich drogę z Zagrzebia do Monachium — od wstępnej „selekcji" dokonywanej przez Niemców, aż po „wyładunek" na peronie — czyni aluzje do nie tak dawnych przecież doświadczeń wojennych.

Niepokojące refleksje towarzyszą także innym filmom. „Fasady" Suada Mrkonjića mówią o tym, jak w pewnym mieście uporano się z problemem walących się ruder: przy pięknej, nowej ulicy, którą tak szpeciły, ustawiono całe kilometry kolorowych reklam. Domy zniknęły za nimi, tylko zdumieni mieszkańcy wyglądają teraz przez szpary na ten piękny, nowoczesny, obcy im świat asfaltowej jezdni i jaskrawych reklam. „Czarne ogrody" Petara Ljubojeva pokazują biedny zakątek kraju, gdzie ludzie trudnią się na poły rolnictwem, na poły są górnikami; pracują zaś w warunkach, o jakich sto lat temu pisał Zola.

Podobnych filmów było więcej. A wszystkie wynikły z troski, by w społeczeństwie socjalistycznym nie zamykać oczu na sytuacje drastyczne, mogące dyskredytować samo jego pojęcie.

O potrzebie nawiązywania do tradycji interesująco mówił młody debiutujący realizator „Legendy" — Goran Paskaljević. Sądzi on, że wciąż jeszcze za mało jest w kinematografii jugosłowiańskiej prób wykorzystania bogatego folkloru poszczególnych regionów, związanych z nimi legend i mitów. A przecież Japończycy potrafili z legend samurajskich czerpać motywy fascynujące cały świat! Właśnie w „Legendzie" Paskaljević opowiada o okrutnym starodawnym zwyczaju słowiańskim, zwanym „Lapot": starych niezdatnych już do pracy ludzi kamienowano. Starzec, wyniesiony w skaliste góry, ostatnim spojrzeniem ogarnia świat — po chwili spada nań lawina skał zrzucanych przez dzieci i wnuków.

Spośród około sześćdziesięciu konkursowych pozycji nie można także pominąć filmu Vlatko Gilića „Jeszcze jeden dzień", choć właśnie on najbardziej wymyka się opisowi. Reżyser, wspaniale operując obrazem i dźwiękiem, pokazuje przedziwne bajoro, w którym chorzy ludzie szukają uzdrowienia, wierzą, że błotna kąpiel przedłuży im życie „choć jeszcze o jeden dzień". W tej scenerii Gilić tworzy niesłychanie sugestywną wizję piekła na ziemi, a zarazem etiudę na temat zaciekłej walki o życie. Utrzymane w granatowo-zielonej tonacji obrazy podkreśla niesamowity, błagalnie brzmiący dźwięk.

Nadzieja słabych
„Jeszcze jeden dzień"

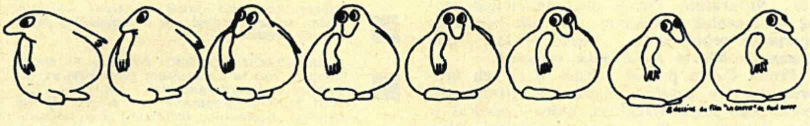
Wskazując te, chyba najbardziej charakterystyczne i cenne w kinematografii jugosłowiańskiej, tendencje, trudno jednak pozbyć się obawy, że mogą one ulec zahamowaniu, jeżeli producenci nie zdołają przezwyciężyć zaznaczających się od pewnego czasu trudności finansowych, a komisje oceniające filmy zdobyć na odwagę równą odwadze samych autorów filmowych.

BOLESŁAW MICHAŁEK

KINO i DUCH TELEWIZJI

Niezbyt dobrze ma się francuski film krótkometrażowy. Widać to było na festiwalu, który odbył się po raz pierwszy w Grenoble. Oto relacja z tej imprezy.

Olimpijskie miasto przygarnęło ten przegląd filmowy, zainstalowany przedtem w Tours. Wyprowadził się stamtąd z powodu mera, który w obawie przed depprawacją ludności powołał coś w rodzaju „Komitetu ocalenia publicznego" do kontrolowania filmów festiwalowych. Mimo że impreza była nieduża, a zdarzenie lokalne — mer stał się słynny w całej Francji, a filmowcy francuscy zdecydowali, że więcej do Tours nie pojadą. Ponieważ mera zmienić nie można, przeniesiono festiwal do Grenoble, miasta wspaniale zmodernizowanego przed Olimpiadą roku 1968, które przyjmuje teraz przez okrągły rok dziesiątki rozmaitych spotkań, konkursów i kongresów międzynarodowych — od znanych mistrzostw lekkoatletycznych, poprzez Międzynarodowy Kongres Kremacji (w czerwcu), aż po Kongres Cybernetyki (późną jesienią). Festiwal Filmów Krótkometrażowych odbywał się w marcu.



Żarty na metry
„Ścinki"

A więc w Grenoble właśnie okazało się, że niezbyt dobrze ma się film krótki, a w każdym razie film francuski. Pokazano tu bowiem w ciągu dwóch pierwszych dni, przed przeglądem międzynarodowym, reprezentatywny zestaw francuskiego krótkiego metrażu. Produkcja jest spora — paręset filmów rocznie, powstających przy znacznym poparciu finansowym państwa. Ciekawe, że dominują kilkudziesięciominutowe filmy fabularne — na ogół utwory mierne, pozbawione wyraźniejszych wartości filmowych, czasem nadęte i literacko pretensjonalne, często nudne. Opowiadają: a to o dziewczynce, której okrutny ojciec wieśniak nie pozwolił zjeść grzybów, wskutek czego ocalała, a wszyscy zatruli się na śmierć („Śmierć kota", 28 minut); a to o tajemniczym człowieku przybyłym do bretońskiej wioski, który budzi nieufność swoim dziwacznym wyglądem i musi za to odpokutować („Ten, który przyszedł skądinąd", 18 minut). Lepsze są krótkie komedie, przynajmniej jest w nich inwencja, jak w „Autoportrecie pornografa" Roberta Swaima: biedny fotograf-rzemieślnik, który żył z pokątnej sprzedaży zdjęć porno, traci chleb z powodu konkurencji wielkich firm handlujących artykułami „sex". Najzabawniejsza ze wszystkich nazywa się „Oj niedobrze, Pépé": słyszymy jak dziadunio przez kilkanaście minut bełkocze mowę urodzinową, a w tym czasie widzimy na ekranie stół, a na nim zmieniające się potrawy — od przeróżnych lekkich zakąsek, aż po ciężkie desery, przy czym istnieje związek między mową dziadunia a menu: kiedy plącze się język, musztarda wpada do zupy, a majonez do tortu itp.

Korespondencja własna z Grenoble

Wszystko to jednak nie jest zbyt odkrywcze. Zawsze się mówiło, że krótki metraż jest polem doświadczalnym filmu długometrażowego, że tu kształtować się mają zalążki nowych tematów, form, nowego języka. Wygląda na to, że w filmie francuskim jest inaczej: to co się dzieje w filmach krótkich (a szczególnie w fabularnych) jest po prostu odbiciem czy miniaturą tego, co dzieje się w mniej ambitnej części długiego metrażu.

Lepiej wyglądają sprawy w filmie dokumentalno-reportażowym. Są to utwory wyrosłe na ogół z ducha telewizji — doraźna publicystyka społeczna, bogactwo informacji, wiele rozmów, ankiet, drobnych obserwacji. Wartość tych utworów nie polega na szczególnej dojrzałości czy odkrywczości, lecz wyłącznie na ostrości ich tematów. Taki jest „Fensch 69", film stworzony przez grupkę młodych działaczy związkowych, dokumentalna analiza struktur wielkokapitalistycznego przemysłu wschodniej Francji; podobny w gatunku, lecz ostrzejszy w ultra-lewicowej wymowie, jest film „Powstanie życia" (powstały zresztą na marginesie programu telewizyjnego głośnego publicysty Maurice'a Clavela). Najciekawszy zaś ze wszystkich jest godzinny dokument Chrisa Markera o Kubie „Bitwa o 10 milionów". Jest to reportaż ze słynnej kubańskiej kampanii cukrowej roku 1970, kiedy — mimo ogromnej mobilizacji — cel nie został osiągnięty. Punktem kulminacyjnym wydarzenia było wielkie, samokrytyczne przemówienie Fidela Castro w dniu 26 lipca 1970. Ono zostało potraktowane jako główna oś filmu Markera. Film znakomity: zrobiony z pozycji pro-kubańskich, ale bez blagi i bez brutalnej propagandy; nie tylko bogaty w znaczenia polityczne, również pasjonujące studium psychologiczne postaci kubańskiego przywódcy.

Nie inaczej przedstawia się to wszystko w innych kinematografiach zachodnich, gdzie z reguły najciekawsze są publicystyczne filmy, upodobniające się do pewnych programów telewizyjnych. Jeżeli uważa się je za „filmy", a nawet wyraźnie za „filmy kinowe", to tylko dlatego, że w państwowych telewizjach, w których unika się politycznej ostrości, nie ma często dla nich miejsca. Belgijska „Śmierć nosiciela reklam" jest reportażem z pogrzebu Jean-Pierre Monséré, gwiazdy zawodowego kolarstwa. Na pogrzebie spotykają się politycy, którzy chcą zyskać popularność, przemysłowcy pilnujący swoich reklam, menażerzy sportowi załatwiający interesy; a wszyscy chętnie mówią do mikrofonu, demaskując się sami: komentarz autorski jest niepotrzebny.

Niezmiennie dobrze trzyma się tylko film animowany. Ten gatunek pozostał dziedziną prawdziwej kreacji. Potrzebuje inwencji, wyobraźni, wrażliwości, kultury plastycznej — bez czego w innych dziedzinach krótkiego metrażu można się już od biedy obejść. Mija na szczęście moda na film rysunkowy, który kwitł całymi latami: wielkie moralne i filozoficzne posłania zapakowane w skromniutkim filmie, zazwyczaj lichym plastycznie; posłania w rodzaju „świat idzie do katastrofy" albo „człowiek człowiekowi wilkiem" lub „człowiek człowiekowi przyjacielem" itp. W tym gatunku celowała przed laty szkoła z Zagrzebia, a i niektórzy nasi autorzy. Ale nadchodzi koniec. Na dłuższą metę wyłazi z tego tandeta moralna i filozoficzna, jak i — przede wszystkim — artystyczna. Współczesne filmy animowane bronią się szaloną pomysłowością, tempem, typem humoru ostrego, żywiołowego, czasem okrutnego: taka jest „Głowołyżka" Japończyka Furukawy, „Ścinki" Francuza Paula Dopffa czy „Pikle" Włocha Bozzeto — żarty krótkie, ostre, niezwykłe. Albo — i to pozostaje najwartościowsze w filmie animowanym — pewien typ sztuki animowanej, przyniesionej do filmu przez wybitnych malarzy i grafików. W Grenoble znalazło się kilka takich filmów: „Urocza katastrofa" mieszkającego we Francji naszego rodaka Piotra Kamlera (był już przedstawiany przed rokiem w Krakowie), ale przede wszystkim „Piekło" innego znakomitego rodaka, Jan Lenicy; film wizyjny, ukazujący piekło zmechanizowane, jakby samoobsługowe, rozdzierająco smutne i piękne, znajdujące się wewnątrz zegara. Był to najdojrzalszy utwór całego festiwalu.

Nasza nadzieja, świetny animator Ryszard Czekała z Krakowa — jego „Syn" i „Apel" zrobiły już światową karierę — przedstawił w Grenoble „Wypadek", film aktorski, ale utrzymany w stylu i w tonacji filmów animowanych: poruszający obraz człowieka, który z obsesyjną drobiazgowością porządkuje wszystko wokół siebie, na chwilę przed swoim końcem. Inne filmy polskie: — „Laos, ziemia czerwona" Brzozowskiego, „Młyn" Kijowicza, „Na dobranoc" Zaorskiego, „Ludzkie-nieludzkie" Stefanka na ogół bardzo się podobały, chociaż żadnej nagrody nie dostały.

Interesy na pogrzebie
„Śmierć nosiciela reklam"

JERZY TOEPLITZ

KARTKI Z KALENDARZA

2 KWIETNIA 1922

BLUFF

W grudniu 1921 roku dwudziestoczteroletni Frank Capra znalazł się w San Francisco. Przywędrował tu po długiej tułaczce, której trasa wiodła z Kalifornii przez Arizonę i Nevadę do Złotej Bramy nad Pacyfikiem. Chociaż miał w kieszeni dyplom inżyniera-chemika i był zdemobilizowanym żołnierzem-ochotnikiem, nie mógł znaleźć pracy w swoim zawodzie. Powojenna depresja, brak znajomości w wielkim świecie i powiązania z rodzinną, sycylijską biedotą — wszystko to przemawiało przeciwko niemu. Gdziekolwiek się zjawił, zastawał zamknięte drzwi i tą samą, wymijającą odpowiedź: „może w przyszłości, jak coś będzie, to zawiadomimy". Frank nie dawał za wygraną. Jeździł po nocy jako szofer transportowych ciężarówek, grał na gitarze w nocnych knajpach, sprzedawał, jako domokrążca, fotografie, książki i jakieś akcje fikcyjnej, nie istniejącej spółki węglowej. Ale powolutku i te skromne nader możliwości zarobienia paru groszy kończyły się. W San Francisco przyszedł prawdziwy kres wędrówki: wyrzucony z hotelu, sypiał Capra w jakimś garażu, głodował, aż wreszcie pozostało mu w kieszeni kilkanaście centów. Wydał je na bilet tramwajowy, jadąc do parku nad Golden Gate. Po co? By szukać szczęścia. A gdzie i jak — o tym zdecydował przypadek.

W tramwaju przeczytał w gazecie wzmiankę, że nowo założona firma Fireside Productions adaptuje starą halę sportową na atelier filmowe. Nie wiadomo dlaczego i po co poszedł do tego lokalu. Było tu pusto i głucho. Ciemno i brudno. Drzwi otwarte, ale w długich i mrocznych korytarzach ani żywej duszy. Wreszcie dotarł Capra do jakiejś sali, w której ustawiono rzędy krzeseł, jak na teatralnej widowni; znalazł się tu żywy człowiek. Chodził w kółko, mrucząc coś do siebie. Miało się wrażenie, że to aktor, który uczy się roli. Z wyglądu i z zachowania przypominał ów jegomość W.C. Fieldsa. Nic w tym podobieństwie dziwnego — Mr. Walter Montague był z zawodu aktorem wodewilowym i wyrażał się kwieciście. Trochę jak Mr. Pickwick albo Micawber z „Dawida Copperfielda". Oświadczył przybyszowi, że ma przed sobą reprezentanta spółki Fireside Productions i że właśnie teraz odbywa się przygotowanie produkcji pierwszego filmu. Będzie to krótkometrażówka — jednoaktowa adaptacja ballady Rudyarda Kiplinga „Gospoda rybaka Fultah".

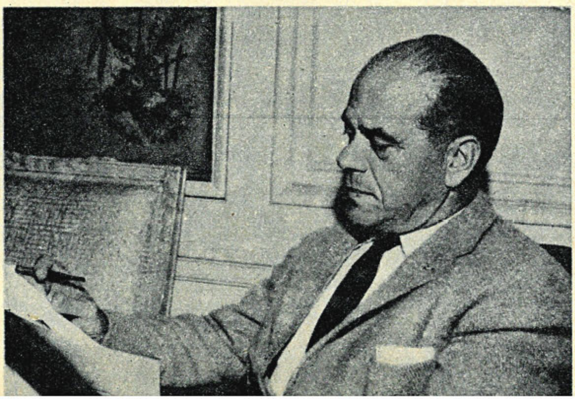
Capra z niewinnym uśmiechem oświadczył, że spędza urlop w San Francisco, a pracuje w Hollywoodzie. To oświadczenie wywarło ogromne wrażenie na panu Montague. Nie było jeszcze w owych czasach komunikacji lotniczej między obu kalifornijskimi metropoliami i Mekka filmowa znajdowała się bardzo daleko. Producent filmowy odezwał się więc w sposób zdecydowany: *„Pan jest specjalistą i musi mi pan pomóc"*. Capra niby się wahał, niby wymawiał, ale ostatecznie nie opuścił dawną halę sportową z czekiem na 75 dolarów w kieszeni. Miało to być honorarium za przyszłą konsultację. Co robić dalej? Nazajutrz zjawił się pan konsultant u pana producenta z całym workiem dobrych rad i ze świętym zamiarem opuszczenia jak najszybciej San Francisco. Ale stało się inaczej. Pan Montague był zachwycony sugestiami Capry, właśnie dlatego, że były niezwykłe i awangardowe. Przyszły twórca „Ich nocy" poradził, by dla zachowania na ekranie właściwej atmosfery utworu literackiego, wyrzeczono się wszelkiej współpracy z „profesjonalistami" (z wyjątkiem operatora), albowiem tylko amatorzy mogą pracować spontanicznie i z entuzjazmem. A więc żadnych zawodowych aktorów, żadnej charakteryzacji itd. *„Naturalnie, Frank, ma pan świętą rację — zawołał producent — tak będziemy wszystko robić, albo raczej — tak pan wszystko będzie robić jako reżyser"*.

Frank Capra poznał jeszcze w swych uniwersyteckich czasach operatora filmowego, niejakiego Roya Wigginsa, który mieszkał w San Francisco. „Z jego pomocą jakoś sobie poradzę" — pomyślał i udał się w poszukiwanie owej „deski ratunku". Wigginsa znalazł i zapewnił sobie jego współudział w ryzykownej imprezie, ale z przerażeniem dowiedział się w ostatniej chwili, że mistrz kamery jest reportażystą i nigdy w życiu nie był w atelier. Ale już było za późno, należało brnąć dalej, chociaż jedyny specjalista posiadał dość wątpliwe kwalifikacje.

„Reżyser" skompletował zespół aktorski, błądząc po barach na Barbary Coast. Akcja filmu rozgrywała się w marynarskiej knajpie w Kalkucie, w środowisku pijaków i dziewczyn ulicznych. Najwięcej było kłopotów ze znalezieniem odtwórczyni roli nawróconej na drogę cnoty prostytutki, albowiem „profesjonalistki" odprawiały Caprę z kwitkiem. Wreszcie wszystkie przeszkody zostały usunięte i rozpoczęto zdjęcia. Producent solennie obiecał, że nie wpuści przedstawicieli prasy — i obietnicy dotrzymał.

Jakim cudem, nikt nie wie, ale film został wyprodukowany. I tu nastąpił drugi cud — kupiła go firma Pathé za 3500 dolarów i wypuściła na ekran. Premiera odbyła się w kinie Strand na Broadwayu dnia 2 kwietnia 1922 roku — przed pięćdziesięciu laty. I cud trzeci — recenzje były bardzo dobre. Krytycy stwierdzali, że film jest niezwykły, że jest wierny atmosferze utworu literackiego i że jest pełen piękna i godności.

Mr. Montague był w siódmym niebie. Zaprosił Caprę na wytworny lunch do Hotelu Palace, by omówić produkcję dalszych adaptacji klejnotów światowej poezji. Reżyser, tym razem już bez cudzysłowu, odmówił współpracy. Przyznał się do wszystkiego. Nigdy nie był w Hollywoodzie, nigdy nie przestąpił progu atelier filmowego i przed dalszym krokiem na filmowej drodze chciałby się czegoś nauczyć. Producent westchnął głęboko: *„O tym, że pan kłamał, wiedziałem od początku, sprawdzili to już moi finansiści, ale tyle miał pan zapału... Jakże mogłem nie ryzykować?"*. Mr. Montague opuścił restaurację, nie zapłaciwszy rachunku, a Frank Capra poszedł na terminatorkę do laboratorium filmowego.



— Tylko amatorzy mogą pracować spontanicznie

Frank Capra

„BRYLANTY PANI ZUZY" (Polska). *Warto, aby CWF ogłosiła konkurs wśród widzów kinowych pod hasłem: „O co chodzi w »Brylantach pani Zuzy«?". Odpowiedzi należałoby nadsyłać pod adresem CWF, ulica Dowcip w Warszawie.*

„SŁONECZNIKI" (Włochy — Francja). *Opowieść sympatyczna i ujmująca w tych fragmentach, które utrzymane są w lirycznej konwencji komediowej.*

„POZWÓLCIE IM ŻYĆ" (Francja). *Opowiada o zagładzie grożącej niektórym gatunkom fauny w różnych punktach kuli ziemskiej. Zagładzie, której sprawcą jest człowiek, jego okrucieństwo.*

„AGENT NR 1" (Polska). *Scenarzysta i reżyser nie wykorzystali możliwości tkwiących w temacie, nie starali się wyjść ponad przeciętność filmu sensacyjnego.*

Nasi recenzenci pisali...

„ŚWIĄTYNIA DIABŁA" (Japonia). *Film interesujący jako zjawisko, dzięki któremu można sobie wyrobić sąd o japońskiej przeciętnej produkcji.*

„ZMIERZCH BOGÓW" (Włochy — NRF). *Faszyzm jest tu zjawiskiem satanicznym, tajemnicą, niewytłumaczalną chorobą. Visconti próbuje pomieścić w swym fresku wszelkie literackie, malarskie czy muzyczne reminiscencje, którymi od lat karmi się jego sztuka.*

„UCIEC JAK NAJBLIŻEJ" (Polska). *Debiut młodego reżysera Janusza Zaorskiego. Zabawny i trafny portret jego rówieśników. Szkoda, że brak filmowi dramatyzmu i głównej osoby.*

„BŁĘDNY OGNIK" (Francja — Włochy). *Najlepszy film Louis Malle'a. Samobójstwo bohatera jest tutaj nie tyle manifestacją pewnej filozofii, ile rezultatem życiowej klęski chybionego intelektualisty.*

Panie Redaktorze!

W związku z notatką ob. M. Podgórskiego, zamieszczoną w Waszym piśmie (nr 1 z dnia 2. I. br.), a dotyczącą sprawy repertuaru kin elbląskich — ekspozytura CWF w Gdańsku pozwala sobie przesłać swoje uwagi i wyjaśnienia na ten temat.

Prawdą jest, że w województwie gdańskim nie został wprowadzony na ekrany DKF-ów film produkcji jugosłowiańskiej „Kiedy będę martwy i biały". O fakcie tym poinformowaliśmy zainteresowane kluby i z ich przedstawicielami dokonaliśmy wyboru filmów zastępczych. Nieprawdą natomiast jest, że w zamian wysłaliśmy film „Kaszëbë"; filmu tego nigdy nie wysyłano do DKF-u w Elblągu. O ile nam wiadomo, nikt z zarządu DKF w Elblągu nie wnosi pretensji co do działalności ekspozytury CWF na odcinku współpracy z klubami filmowymi, przeciwnie — tu kluby znajdują swoich sprzymierzeńców.

Właśnie przy bezpośrednim współudziale naszej ekspozytury nastąpił poważny rozwój sieci kin zamkniętych na Wybrzeżu Gdańskim. Pisze o tym dość często „Kultura Filmowa" stawiając Gdańsk za przykład umiejętnej współpracy z klubami filmowymi. Ale nie o to chodzi. Szereg zarzutów M. Podgórskiego jest po prostu nieporozumieniem. Pisze on bowiem o Sławnie, które nie posiada DKF, a wyświetla filmy z puli DKF-owskiej („Sirocco") — podobno również w Pasłęku wyświetlane są w ramach dni studyjnych filmy z puli DKF-ów („Kiedy będę martwy i biały"). Są to rzeczy nieprawdziwe — łatwe do sprawdzenia i o tym wie każdy doświadczony klubowicz.

Nieprawdziwym jest również zarzut, że w Elblągu nie był wyświetlany film „Cienie zapomnianych przodków". Otóż był on wyświetlany w kinie „Światowit" w 1967 r., w dniach od 24—27 lutego. Nie wyświetlany był jedynie film z puli specjalnej „Wstręt" — z przyczyn od ekspozytury niezależnych.

Wiadomo, że filmy z puli DKF-ów, czy też z puli przeznaczonej dla kin studyjnych, terminowane są dla poszczególnych województw centralnie. Nie od nas więc zależy czas eskploatacji poszczególnych tytułów. Ale jest faktem, że szereg filmów z tej puli specjalnej rozpowszechniano w pierwszej kolejności; przypomnijmy chociaż kilka tytułów: „Męski, żeński", „Dokąd po deszczu", „Służący", „Źródło", „Rekonstrukcja", „Podwójne samobójstwo" oraz obecnie „Ostia". Z tych właśnie przyczyn „Dziękuję cioci" wyświetlany był w kinie „Światowit" dopiero w dniu 3. II. br.

O repertuarze można pisać wiele — jedno w tym jest pewne, że ekspozytura CWF w Gdańsku nie traktuje po macoszemu DKF-ów; ich dynamiczny rozwój w naszym województwie wystawia pracownikom rozpowszechniania inną ocenę.

JAN ANTONOWICZ
Dyrektor ekspozytury CWF w Gdańsku

IDZIEMY DO KINA

ORZEŁ W KLATCE

(Eagle in a Cage)

Scenariusz: **Millard Lampell**
Reżyseria: **Fielder Cook**
Zdjęcia: **Frano Vodopivec**
Muzyka: **Marc Wilkinson**

Wykonawcy: Napolen Bonaparte — **Kenneth Haigh,** senator Sissal — **John Gielgud,** gubernator Lowe — **Ralph Rihardson,** pani Bertrand — **Billie Whitelaw,** lekarz O'Meara — **Michael Williams,** Betsy — **Georgina Hale.**

Produkcja: Ramona Group W (USA — Jugosławia) — 1970.

★

Dramat psychologiczny o ostatnim rozdziale życia Napoleona — zesłaniu na Wyspę Św. Heleny. Akcja obejmuje lata od przyjazdu pokonanego cesarza na wyspę aż do pierwszego ataku nieuleczalnej choroby, który rozwiał ostatecznie wszelkie nadzieje na jego powrót do Francji. Autorzy pokazują także przemyślne zabiegi dyplomacji brytyjskiej, starającej się wykorzystać autorytet Napoleona dla stłumienia nastrojów rewolucyjnych we Francji.

Dodatek: „Plebiscyt Powiśle. Warmia i Mazury rok 1920". Scenariusz: **Zygmunt Skonieczny i Witold Żukowski.** Realizacja i komentarz: **Witold Żukowski.** Zdjęcia: **Stanisław Śliskowski.** Komentarz czyta: **Krzysztof Swiętochowski.** Opracowanie muzyczne: **Henryk Rogala.** Produkcja: Wytwórnia Filmów Oświatowych — 1970 W oparciu o materiały archiwalne realizatorzy kreślą historię plebiscytu z roku 1920, który zadecydował o losach Powiśla, Warmii i Mazur, ziem pod administracją niemiecką, zamieszkałych przez większość narodową polską.

ONA I ON

((Kanaje to kare)

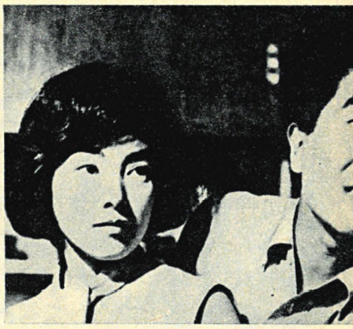
Scenariusz: **Susumu Hani i Kunio Shimizu**
Reżyseria: **Suzumu Hani**
Zdjęcia: **Juichi Nagano**
Muzyka: **Toru Takemitsu**

Wykonawcy: Naoko — **Sachiko Hidari,** jej mąż — **Eiji Okada,** Ikona — **Kikuji Yamaschita,** niewidoma dziewczynka — **Mariko Igarashi.**

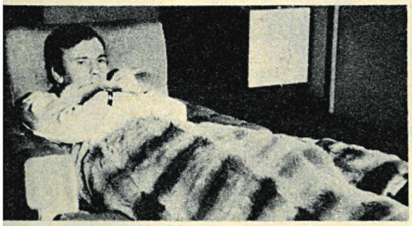
Produkcja: Iwanami Productions — Eizo — Sha Co (Japonia) — 1964.

★

Obraz powszedniego dnia młodej kobiety, samotnej w nowoczesnym mieszkaniu. Gotowość niesienia pomocy biedakom z pobliskich ruder została doprowadzona do absurdu; współczucie i litość okazują się bezużyteczne wśród społecznego komfortu, pozostaje tylko bezsilność i uczucie pustki. Film uważany za najlepszy w dorobku Suzumu Hani, autora „Pełni życia".



Uwaga! Film jest wyświetlany bez dodatku krótkometrażowego.



Dodatek: „Bomba spadła przypadkowo" (Une bombe par hasard). Scenariusz, realizacja, oprawa plastyczna i zdjęcia: **Jean François Laguionie.** Muzyka: **Pierre Airand.** Produkcja: Films Paul Grimault (Francja) 1968. Złoty Smok na festiwalu w Krakowie w 1969 roku, nagrody w Bilbao i Mamaia. Alegoryczna przypowiastka o ludzkich słabostkach.

MOJA NOC U MAUD

(Ma nuit chez Maud)

Scenariusz i reżyseria: **Eric Rohmer**
Zdjęcia: **Nestor Almendros**

Wykonawcy: narrator — **Jean-Louis Trintignant,** Maud — **Françoise Fabian,** Vidal — **Antoine Vitez,** Françoise — **Marie-Christine Barrault.** W pozostałych rolach: **Anne Dubot, Guy Leger, Marie Becker i Leonid Kogam.**

Produkcja: Les Films du Losange we współprodukcji z FFP, Simar Films, Les Films du Carosse, Les Prod. de la Gueville, Penn Prod., Les Films de la Pleiade, Les Films des Deux Mondes (Francja) — 1969.

★

Film zaliczany przez Rohmera do cyklu sześciu „opowieści moralnych". Miłość — podobnie jak w osiemnastowiecznej literaturze francuskiej — jest tutaj przedmiotem dyskursu. Subtelność, gra aluzji i półtonów społecznych, intelektualnych, sentymentalnych, politycznych. Koncert gry aktorskiej.

Dziewięciu gniewnych ludzi

wybitny — 6, b. dobry — 5, dobry — 4, dyskusyjny — 3, słaby — 2, zły — 1

TYTUŁ FILMU	L. Bukowiecki	B. Drozdowski	I. Eljasiak	S. Grzelecki	S. Janicki	Z. Kałużyński	B. Michałek	Z. Pitera	J. Płażewski
Dodes'ka-den	5	4	5		3	5	5	5	4
Podwójne samobójstwo	4			4	4	5	5	4	
Świątynia diabła	5		5			4			3
Ludzie przeciwko sobie	5	5	4	3	5	4	4	4	4
Cromwell	5			3		4	4	3	4
Rzeźnik	4	3			3	5	3	4	4
Uciec jak najbliżej	4	4	3	4	4				3
Młodzi zakochani	3				3			3	
Złota wdówka	3	3	3			3	2	3	3
Słoneczniki	2		3		4	2	2	2	3
Przyjęcie	3	2	2					2	
Zaloty pięknego dragona	1	2	2					2	

DZIECIŃSTWO, POWOŁANIE I PIERWSZE PRZEŻYCIA GIACOMO CASANOVY Z WENECJI

(Infanzia, vocazione e prime esperienze di Giacomo Casanova, veneziano)

Scenariusz: **Suso D'Amico**
Reżyseria: **Luigi Comencini**
Zdjęcia: **Aiace Parolin**
Muzyka: **Fiorenzo Carpi**

Wykonawcy: Giacomo Casanova — **Leonard Whiting,** Don Tosello — **Lionel Stander,** Maplipiero — **Wilfrid Brambell,** Teresa — **Isabella Savona,** Giulietta Cavamacchia — **Senta Berger,** księżniczka Contarini — **Elisabetta Fanti,** Angela — **Cristina Comencini,** Marcella — **Tina Aumont,** Mariolina — **Silvia Dionisio,** Zanetta — **Maria Grazia Bucella,** babcia Casanovy — **Clara Colosimo,** czarownica — **Giacomina Palma,** ojciec — **Mario Peron,** Grimani — **Arnaldo Momo,** Baffo — **Gino Santercole,** doktor Zambelli — **Mario Scaccia,** Mida — **Patrizia De Clara,** jej służąca — **Ida Meda,** Don Gozzi — **Raul Grassilli,** Bettina — **Sofia Dionisio,** Casanova, jako dziecko — **Claudio De Kunert.**

Produkcja: Mega Film (Włochy) — 1969.

„Powołaniem" jest tutaj powołanie religijne, a „pierwszymi przeżyciami" — pierwsze kontakty towarzyskie ubogiego młodzieńca, wnuka weneckiego szewca. Kostiumowy, barwny film przygodowy oparty na pamiętnikach słynnego osiemnastowiecznego uwodziciela, Casanovy.

Uwaga! Film jest wyświetlany bez dodatku krótkometrażowego.

REDAGUJE KOLEGIUM W SKŁADZIE: Tadeusz Karpowski (z-ca redaktora naczelnego), Bolesław Michałek (redaktor naczelny), Jerzy Płtz (sekretarz redakcji), Zbigniew Pitera, Elżbieta Smoleń-Wasilewska, Ewa Toeplitz (redaktor graficzny). **REDAKCJA:** Warszawa, ul. Puławska 61. Telefony: redaktor naczelny — 44-50-18 lub w. 116. Centrala — 44-40-31 i 44-40-32. Sekretarz redakcji w. 115, dział krajowy — w. 113, dział zagraniczny — w. 115, dział graficzny — w. 112.

ZDJĘCIA KRAJOWE: Centrala Wynajmu Filmów, Centralna Agencja Fotograficzna, Przedsiębiorstwo Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe", R. Sumik, archiwum. **ZDJĘCIA ZAGRANICZNE:** Lenfilm, Mosfilm (ZSRR), Wytwórnia Filmów Fabularnych w Barrandovie (Czechosłowacja), Woodfall (Anglia), „Cinemonde", Unifrance Film (Francja), 20-th Century Fox ,Metro-Goldwyn-Mayer (USA), Galatea, Mega Film (Włochy), UPI, archiwum.

FILM
TYGODNIK

WYDAWCA: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. **ADMINISTRACJA:** ul. Puławska 61, tel. 44-50-19. Cena prenumeraty za granicą: kwartalnie — 54,60; półrocznie — 109,20; rocznie — 218,40. Przedpłaty na prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, ul. Wronia 23, za pośrednictwem PKO Warszawa, konto nr 1-6-100024. Druk: Dom Słowa Polskiego, Warszawa, ul. Miedziana 11.

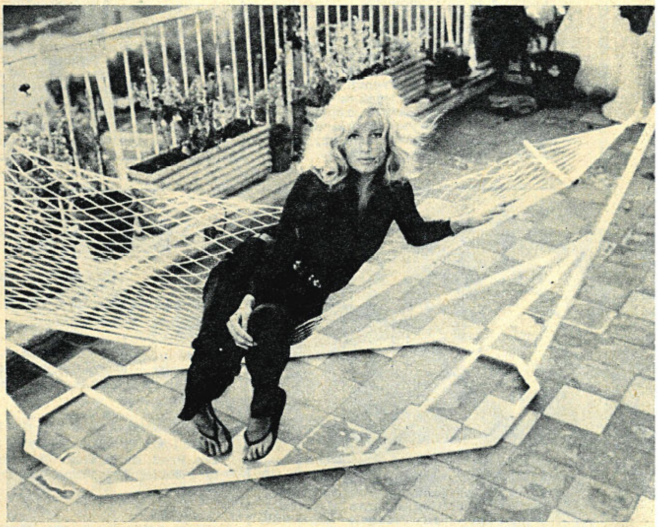
Numer oddano do druku 25.III.1972 r. Zam. 2528 A-14

INDEKS 35931

Wiosenny plener

w tym roku wcześniej niż zwykle kusi ekipy realizatorskie i gwiazdy, które każdą wolną chwilę spędzają na łonie natury. Bierzcie z nich przykład.

Sylva Koscina



Monica Vitti

Geraldine Chaplin

Paula Prentiss